Christian Gottlob Neefe

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät

an der

Großherzoglich Mecklenburgischen Landes-Universität Rostock

verfaßt von

Heinrich Lewy

Rostock
Carl Hinstorffs Buchdruckerei
1901

Referent: Herr Professor Dr. Alb. Thierfelder.

Meinen lieben Eltern!

Vor Abfassung meiner Arbeit drängt es mich allen denjenigen, die mich durch ihren Rat bei den Vorarbeiten unterstützt haben, meinen Dank auszusprechen. Hauptsächlich fühle ich mich dazu verpflichtet gegenüber Herrn Professor Dr. Sandberger, München, Herrn Dr. Friedländer, Berlin, Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann, Berlin, Herrn Eitner, Templin, der mir den Artikel „Neefe" seines im Manuskript fertigen Quellenlexikons zur Verfügung stellte, und vor allem gegenüber Herrn Albert Schatz in Rostock, dessen reichhaltige Textsammlung ebenso wie seine Kenntnis auf dem Gebiete der Oper mir manche bedeutende Erleichterung verschafft hat.

Christian Gottlob Neefe wurde am 5. Februar 1748 zu Chemnitz geboren. Über sein Leben sind wir durch zahlreiche Notizen in den verschiedenen Musik- und Theaterzeitungen, vor allem aber durch seine von ihm selbst verfaßte, von seiner Frau zu Ende geführte Biographie*) ziemlich genau unterrichtet. Sein Vater, ein Schneider, lebte zwar nur in mittelmäßigen Verhältnissen, aber er ließ seinen Sohn trotzdem die Stadtschule besuchen, wo dieser sich die ersten Grundlagen zu einer umfassenden Bildung legte. Neefe sagt selbst, daß ihn seine ungemein gute Diskantstimme zum Eintreten in den dortigen Kirchenchor veranlaßte, wodurch es ihm gelang, seinen Teil zur Bestreitung der häuslichen Unkosten beizutragen. Als Knabe schildert er sich als mutwillig, lebhaft, und er bereute es noch oft, seinen Lehrern, dem Cantor Hoffmann, dem Rektor Haagen und dem Konrektor Jünger so oft Anlaß gegeben zu haben, ihre Geduld an ihm zu erproben. Schon früh entwickelte sich bei ihm ein gesundes Urteil, und bald erkannte er, wahrscheinlich unter dem Einflusse der Aufklärung, wie wenig der Hochmut und die Intoleranz der Prediger, über die wir noch später zu sprechen haben werden, den Vorschriften des wahren Christentums entsprachen. Er wandte sich von der Kirche ab, aber nur für kurze Zeit. Sein körperliches Leiden, „die Hypochondrie führte ihn den Tröstungen der Religion später wieder in die Arme."

---

*) Diese befindet sich in der Allgemeinen Musik-Zeitung I. Leipzig 1799, S. 241.

Sein Eintritt in den Chor erweckte in ihm, wie schon bei manchem zukünftigen Musiker auch, die schlummernde Neigung zur Musik, und begierig ergriff er jede Gelegenheit, sich weiter zu bilden. Seinen ersten, allerdings wohl recht mangelhaften Klavierunterricht erhielt er bei dem Organisten Wilhelmy und später bei einem preußischen Militärmusiker, der während des siebenjährigen Krieges in Chemnitz in Garnison stand. Diese geringe Anregung genügte jedoch, um in dem zwölfjährigen Knaben den Wunsch zur musikalischen Komposition rege zu machen. Er führte ihn alsbald aus, und da seine ersten Versuche den Beifall seiner Freunde und Verwandten fanden, fuhr er damit fort, bis er, zur Reife gelangt, die völlige Wertlosigkeit seiner dilettantischen Versuche erkannte und seine gesamten „Werke" kurzer Hand vernichtete.

In diese Übergangszeit fällt auch ein unglückliches Ereignis, über dessen Natur er sich später nicht mehr klar war, von dem er nur weiß, daß es ihm seinen geraden Körper kostete. Seiner dadurch geschwächten Gesundheit wollte der Vater keine große Anstrengung zumuten; als Christian also das 15. Jahr erreicht hatte, bestimmte er ihn für das Schneiderhandwerk. Nur nach einem langen Kampfe gelang es unserm Neefe, seinen Vater umzustimmen. Für die Musik war dieser freilich nicht eingenommen, aber er erlaubte seinem Sohne wenigstens das Studium der Jurisprudenz, und froh, seinen Freiheitsdrang befriedigt zu sehen, eilte Neefe nach Leipzig, wo er sich immatrikulieren ließ.

Freilich, es war eine schwere Zeit damit für den jungen Studenten angebrochen. Die drückendsten materiellen Sorgen zwangen ihn zur äußersten Sparsamkeit, und dennoch konnte er nur mit Hülfe von wohlthätigen Stiftungen und durch Musikunterricht sein Leben fristen. Da fand er in seiner Not einen Mann, der gerade damals anfing die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und wenige Jahre später der Mittelpunkt des gesamten Leipziger Musiklebens wurde, den späteren Thomaskantor, Johann Adam Hiller.

Dieser Mann spielt in Neefes Entwickelung eine bedeutende Rolle.*)

Schon von Chemnitz hatte ihm Neefe die Anfänge seiner Kompositionsthätigkeit eingesandt, und Hiller, der ihn nicht kannte, hatte ihn freundlich ermuntert. Bald überholte Neefe seine ersten Lehrer, und seine weitere Ausbildung verdankte er hauptsächlich dem Studium des „Versuchs über die wahre Art das Klavier zu spielen" von C. P. E. Bach. So kam er schon mit einer gewissen abgeschlossenen Vorbildung zu Hiller. Dieser selbst hatte ja auch keine eigentlichen Lehrer, nur Vorbilder, zu denen er schwärmerisch emporblickte; auch er war, gleich Neefe, halb und halb Dilettant, aber er hatte vor Neefe die in der Praxis erprobte Erfahrung voraus. Vor allem aber war Hiller als Mensch eine der prächtigsten Gestalten, die man sich denken kann. Aus eigener Erfahrung kannte er die Not des Lebens, aus der er sich zum leidlich wohlhabenden Manne emporgerungen hatte, und jetzt zeigte er sich jedem, der sich ihm mit einer Bitte nahte, so überaus wohlgesinnt, daß man es für Neefe als ein großes Glück bezeichnen muß, gerade diesen Mann gefunden zu haben.

Über ihn und sein Verhältnis zu Neefe schreibt Rochlitz**: „Mehrere junge talentvolle Musiker, die diesen seinen Unterricht benutzen wollten, nahm er ohne weiteres auf kürzere oder längere Zeit gleich in sein Haus auf und teilte mit ihnen nicht nur seine Wissenschaft, sondern nötigenfalls auch sein spärliches Brot und seine kleinen Freuden. Ich will von diesen nur einen nennen: Neefe, den er Jahre lang bei sich behielt, blos um ihn zu bilden, und ohne je an die geringste Vergeltung zu denken, außer der, die ihm die Freude über das Gelingen seiner Bemühungen gewährte."

Bald öffnete Hiller seinem Schüler und Freunde die Spalten seiner „Wöchentlichen Nachrichten" und vermittelte

*) Vgl. über ihn Karl Peiser: Johann Adam Hiller, Leipzig 1894.

**) Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst. III. Aufl., Leipzig 1868. Bd. I S. 25.

dadurch die Bekanntschaft eines weiten Leserkreises mit Neefes Anfängen in der Vokal- und Instrumentalkomposition. Obgleich nunmehr sein Leben schon eine entschiedene Wendung zur Musik gemacht hatte, blieb Neefe doch dem Studium vorläufig noch treu. Freilich kümmerte er sich wenig um Jurisprudenz, destomehr hörte er Vorlesungen über Logik und Moralphilosophie. Diese beiden Zweige der Wissenschaft standen um die Mitte des 18. Jahrhunderts in hohem Ansehen. Jeder, der sich nicht mit dem Handwerk abgab, der nur ein wenig gesellschaftliche Bildung für sich in Anspruch nahm, mußte hier Bescheid wissen, und wir werden später noch über ihren Einfluß auf die Litteratur und das Theater überhaupt zu sprechen haben. Hauptsächlich der viel gefeierte Gellert machte auf unsern Neefe einen großen Eindruck. Wenn er für seinen Hiller ein besonderes Lob ausspricht, nennt er ihn einen „musikalischen Gellert". Aber immer stärker überwog in ihm die Liebe zur Musik, und der Wunsch, ihr sein Leben widmen zu können; darum reiste er im Jahre 1767 wiederum nach Chemnitz zürück, um seinem Vater seinen Entschluß kund zu thun.

Manches hatte sich hier in den Jahren seiner Abwesenheit verändert. Durch Fleiß und Sparsamkeit hatte sich sein Vater ein kleines Häuschen zu erwerben vermocht, auch eine Jugendfreundin fand er wieder, die alsbald sein Herz gefangen nahm. Demoiselle Wendt nannte sie sich, und sie muß einen tiefen Eindruck auf Neefe gemacht haben, denn noch 9 Jahre später hätte Neefe ein für sein Leben äußerst wichtiges Engagement bei der Seylerschen Theatertruppe beinahe nicht angenommen, nur um nach Chemnitz zurückkehren zu können. Seine Freundschaft mit Hiller hielt ihn schließlich von diesem Schritt zurück.

Sein Vater konnte ihm also versprechen, ihn nie wirkliche Not leiden zu lassen, und schweren Herzens nahm er im Oktober 1769 von seiner Vaterstadt Abschied. Auch des Lebens Neid hatte er hier kennen lernen müssen. Man hatte ihm vorgeworfen, daß er in Leipzig auf Kosten seines Vaters lebe,

ohne sein Ziel zu erreichen. Ein deutscher Musiker galt in jenen Zeiten noch nicht allzuviel, namentlich nicht in kleinen Städten; da stand die Jurisprudenz in ganz anderem Ansehen, und um seine Widersacher zum Schweigen zu bringen, warf er sich noch einmal mit großem Eifer auf das bürgerliche Recht und die ihm so verhaßten Pandekten. Der Erfolg bestand in dem glücklich erreichten Doktorexamen. Seine Schrift ging über das Thema: „Hat ein Vater das Recht, seinen Sohn zu enterben, weil er sich dem Theater geweihet?" Diese Frage verneinte er.

Fast scheint uns diese Arbeit ein Ausfluß seiner persönlichen Erlebnisse zu sein. Hiller hatte sich inzwischen die deutsche Bühne durch seine Singspiele im Sturm erobert. Seine Thätigkeit war in den nächsten Jahren fast ganz dem Theater gewidmet. Jetzt drang er in Neefe, ihm auf diesem Gebiet zu folgen. Die zahlreichen Freunde Hillers, wie Reichard, J. J. Engel und viele andere bedeutende Männer, die dort ein- und ausgingen, unterstützten ihn, da konnte auch Neefe nicht länger an seiner Begabung zweifeln, und er stellte also auch seine Kräfte in den Dienst des Theaters, dem er bis an sein Ende treu blieb. Unter Hillers Aufsicht entstanden nunmehr 1771 und 72 seine ersten Singspiele, „Die Apotheke", „Amors Guckkasten" und „Die Einsprüche". Die zahlreichen Verbindungen Hillers verschafften ihm Eintritt in die vornehmsten Kreise Leipzigs, und durch seine Kompositionen wie durch seinen Unterricht gewann er sich genügend Mittel, um ein unabhängiges Leben führen zu können. Um so heftigere Kämpfe hat er mit seinem eigenen Körper zu führen. Die damalige Modekrankheit, die Hypochondrie bemächtigte sich seiner. Neefes eigener Vater, Hiller und Gellert und wohl noch manche seiner Freunde litten darunter; findet sie sich doch sogar in Gedichten und Kompositionen verherrlicht.*)

Aber mit seinem glücklichen Temperament rang er auch diesem Übel seine gute Seite ab. Die Hypochondrie führte

*) Berlinisches litterarisches Wochenblatt. Berlin 1777, S. 48.

ihn wieder der Religion in die Arme, und vor allem zeitigte sie ein noch innigeres Freundschaftsband mit seinem unvergeßlichen Hiller. Schon im Jahre 1772 konnte er sich als geheilt betrachten, und es beginnt jetzt für ihn eine schöne Periode seines Lebens, die durch zahlreiche Arbeiten einerseits und durch fleißiges Stundengeben andererseits aufs glücklichste ausgefüllt wurde. Schon beginnt seine Popularität zu wachsen, (Burney nennt ihn in seinem „Tagebuch einer musikalischen Reise" unter den 4 bedeutendsten Leipziger Musikern) da tritt ein Ereignis ein, das für sein ferneres Leben bedeutungsvoll werden soll. Der Theaterdirektor Seyler kam nach Leipzig und engagierte Hiller als Kapellmeister. Dieser versah sein Amt auch, aber als Seyler nach Dresden übersiedelte, konnte Hiller seinen Verpflichtungen nicht mehr nachkommen. — Er löste seinen Vertrag, Reefe trat auf sein Bitten für ihn ein und reiste noch in demselben Jahre, also 1776 nach Dresden ab. Seylers Person spielt nicht nur in Reefes Leben, sondern auch in der damaligen Theatergeschichte eine bedeutende Rolle.*

Ursprünglich für den Kaufmannsstand bestimmt, wurde Seyler zuerst Mitglied, später Direktor einer der zahlreichen Theatertruppen, die damals in Deutschland herumwanderten. Bekannt wurde er dadurch, daß er mit Tillemann und Bubbers das Hamburgische Nationaltheater gründete, das Lessings Dramaturgie zeitigte und sich schon dadurch ein unsterbliches Denkmal gesetzt hat. Aber für Nationaltheater war die Zeit noch nicht gekommen, 1768 schon ging das Unternehmen ein, da es die nötige Unterstützung im Publikum nicht finden konnte. Für Seyler aber hatte das Unternehmen den Vorteil, daß er mit vielen bedeutenden Schauspielern in Berührung kam, die ihn auf seinen Wanderungen begleiteten. Eckhof, Brandes und Schröder sind Namen,

*) Vgl. C. Brandes. Meine Lebensgeschichte. Berlin 1799. Fürstenau: Das Theater zu Dresden aus den Mitteilungen des kgl. sächsischen Altertumsvereins. Heft 25. Dresden 1895.

die sich in den damaligen Theaterzeitungen immer wieder finden und stets nur mit den größten Lobsprüchen genannt werden. Auch seine Frau scheint den ihr reichlich gespendeten Beifall wohl verdient zu haben. Seyler wandte sich nach der Provinz Hannover und besuchte immer nur für kurze Zeit Hannover, Celle, Lüneburg, Stade, Hildesheim, Osnabrück, dann blieb er 1771—1774 in Weimar, durch den großen Schloßbrand vertrieben, blieb er bis Anfang 1776 in Gotha. Zur Ostermesse 1776 erschien er in Leipzig. In Weimar und Gotha war Schweizer sein Kapellmeister, da Seyler, dem Zuge der Zeit folgend, auch Singspiele aufführte. In Leipzig wurde es Hiller; als am Johannistag 1776 die Gesellschaft nach Dresden übersiedelte, übernahm Neefe die Stelle. Warum sich Seyler trotz seiner hervorragenden Kräfte in keiner Stadt länger aufhalten konnte, außer in Weimar, wo der Hof ihn unterstützte, werden wir bei der Geschichte des Singspiels noch ausführlicher zu erörtern haben. In Dresden, der Residenz, kam nun Neefe in ganz andere Verhältnisse. Dresden war der Ort, wo mehr wie irgendwo in Norddeutschland die italienische Oper gepflegt wurde. Aber Seyler hatte, durch schlechte Erfahrungen gewitzigt, seinen festen Kontrakt mit dem Kurfürsten gemacht, was bei den deutschen Theatertruppen damals noch eine Ausnahme war. Dadurch erhielt er die Erlaubnis an bestimmten Tagen im Linkischen Bade bei Dresden Vorstellungen zu geben. Der Hof besuchte diese mehrmals, die Mitglieder der Truppe wurden öfters zu Hofe gezogen, und Seyler schien wieder für einige Zeit einen Ruhepunkt gefunden zu haben. Da brach jedoch der bayerische Erbfolgekrieg aus, und Seyler mußte Dresden wieder verlassen. Bis dahin hatte er die Werke seines „Kapelldirektors“ in unangebrachter Weise vernachlässigt, sei es aus Furcht vor der Neueinstudierung, sei es, weil er glaubte, daß diese einen Vergleich mit den Operetten Schweizers nicht aushielten. Neefe selbst mag sich wohl in seine neue Stellung nur schwer hineingefunden haben,

vielleicht hindert ihn auch seine übergroße Bescheidenheit am Vordrängen, kurz, seine Kompositionen kamen nicht zur Aufführung. Nach Seyler's Abzug aus Dresden änderte sich dies. Er nahm sich seines Direktors mehr an, und Neefes Singspiele erscheinen von da an sehr häufig auf dem Repertoir. In Leipzig verabschiedeten sich viele seiner besten Kräfte von Seyler. Auch bei seinem Abzug aus Gotha, wo die Zurückgebliebenen den Grundstock zum Hoftheater bildeten, war es ihm so gegangen. In Leipzig hielt nun Brandes einen Teil seiner Mitglieder zurück, führte sie als Theaterdirektor wieder nach Dresden, als der Krieg zu Ende war, mußte aber zu seinem Bedauern sehen, daß das hinter Seylers Rücken gespielte Verfahren auch ihm nicht den gehofften Vorteil brachte, sondern daß Bondini, der bisherige Direktor der italienischen Oper, an seine Stelle gesetzt wurde, ohne übrigens vorerst aus seiner alten auszuscheiden, und daß er selbst zum Regisseur herabgedrückt wurde. Über dies alles sind wir durch Brandes' Antobiographie genau unterrichtet. Man kann also wohl nicht behaupten, daß Seyler durch Bondini aus Dresden vertrieben sei, was Thayer* behauptet.

Durch das hinterlistige Spiel Brandes' hatte Seyler fast alle guten Mitglieder seiner Truppe verloren. Mit den geringen Überbleibseln ging er nach Frankfurt. Aber seine Energie, die sich mit einem verhältnismäßig recht guten künstlerischen Urteil paarte, half ihm vorerst über viele Schwierigkeiten hinweg. Sein Ruf war doch noch bedeutend genug, um manche Kraft anzulocken, und die Pensionskasse, die er nach gothaischem Muster einrichtete, mag ihn wohl darin unterstützt haben. Auch seine Feinde mußten ihm in dieser Beziehung Gerechtigkeit widerfahren lassen. Brandes schreibt von ihm (II. S. 251). „Er hatte unstreitig alle erforderlichen Eigenschaften zu einem guten Direktor, weil er mit Geschmack und Einsicht im Schauspielerwesen zugleich ein

*) A. W. Thayer: Beethoven's Leben u. Wirken. I. Dresden, 1868.

sehr anständiges Behagen gegen die Schauspieler seiner Gesellschaft vereinigte." Das neu entstandene Theaterjournal* widmet ihm einen breiten Raum, aus ihm ersehen wir, daß Seyler abwechselnd zu Mannheim, Frankfurt, Worms, Mainz, Hanau spielte, auch den Rhein zog er hinauf nach Köln, um endlich am 3. August 1779 seine Vorstellungen in Frankfurt wieder aufnehmen zu können. Aber hier ereilte die Truppe ihr Schicksal. Vor seinen Gläubigern konnte Seyler sich nicht mehr retten, und am 11. September floh er mit seiner Frau nach Mannheim. Dort konnte ihn anscheinend der Arm der Gerechtigkeit nicht mehr erreichen!

Ein früheres Mitglied seiner Truppe, Friedrich Wilhelm Großmann, der gleichzeitig mit Brandes aber auf eigene Faust von Seyler abgegangen war, hatte mit dem Schauspieler Hellmuth zusammen am Rhein eine Truppe gebildet, deren Konkurrenz Seyler, der ja erst später hinkam, nicht aushalten konnte. Die Seylersche Truppe spielte zwar noch kurze Zeit auf eigene Rechnung, um wenigstens halbwegs auf die Kosten zu kommen, aber schon am 2. Dezember gab man diesen Versuch auf.

In fast allen Zeitungen finden sich längere Nachrufe, die dem Publikum Mangel an Verständnis und Interesse vorwerfen. Aber der Grund für den Untergang der Gesellschaft lag doch wohl tiefer. — Das Interesse für das Theater war doch schon im Wachsen, das sieht man an den zahlreichen Gründungen von stehenden Theatern in damaliger Zeit. Mag auch noch so oft das ungewöhnlich anständige Benehmen der Mitglieder, das wahre Kunstinteresse des Direktors rühmend hervorgehoben werden, die fortwährenden beschwerlichen Reisen mußten schließlich nachteilig auf die Leistungen und auf die Kasse wirken, und dies wurde thatsächlich der Ruin der Gesellschaft.

---

*) Theater-Journal für Deutschland, Berlin 1777 ff.

Neefes Stellung bei Seyler war keine besonders anstrengende. Im Gegensatz zu den Kapellmeistern der anderen Truppen hatte er das Glück, in fortgesetzter Berührung mit seinen Sängern zu bleiben, mit ihnen von einem Orte zum andern wandern zu können. Schnell verbreitete sich sein Ruhm nicht nur als Dirigent, sondern auch als Komponist. Die 1776 von ihm vertonten Klopstockschen Oden erleben schon 1778 eine neue gänzlich unveränderte Auflage. Seine Singspiele wurden von vielen Direktoren gegeben; so von dem berühmten Döbbelin zu Berlin im Theater an der Behrenstraße. Dabei hatte Neefe auch für die Litteratur ein offenes Auge. Der Hainbund interessierte ihn von Anfang an, seine Kompositionen zeigen, wie wir sehen werden, auch hier seine Begabung für die Lyrik. Noch ein wichtiges Ereignis fällt in diese Zeit. Nicht nur die lange Zeit hatte die Wunde vernarben lassen, die ihm die Trennung von Frl. Wendt geschlagen hatte, sondern auch die Bekanntschaft mit Fräulein Zink aus Warschau. Im Hause des so berühmten und geschätzten Gothaer Musikers Georg Benda war sie erzogen worden, auf seinen Rat hatte sie sich der Bühne gewidmet, und als Seyler durch Gotha durchzog, sich diesem angeschlossen. So lernten sich die beiden kennen und schlossen 1778 in Frankfurt den Bund fürs Leben. Es mag ein merkwürdiges Paar gewesen sein. Neefe war ein schwächlicher, verwachsener Mann, mit großen intelligenten Augen und hoher Stirn, wie uns das ein im Besitze der Musikbibliothek Peters zu Leipzig von Rosenberg gestochener Kupfer zeigt. Sie dagegen eine große schlankgewachsene Person, die ihre Aufgabe in der Darstellung von Heldenrollen suchte. Das Theaterjournal* giebt uns von beiden folgende Schilderung. „Kapelldirektor: (bei Seyler) Herr Neefe: unter unsern guten Komponisten gewiß keiner der letzten; in den nördlichen Gegenden Deutschlands läßt man seinen Verdiensten

*) Theaterjournal für Deutschland 1777, Bd. II. S. 7 u. 8.

mehr Gerechtigkeit widerfahren als hier am Rhein, wo er noch nicht richtig genug für das bekannt ist, was er in der That ist" u. s. w.

(Der Bericht stammt aus Frankfurt).

„Mademoiselle Zink: eine große, wohlgewachsene Person, sehr musikalisch, singt recht artig. Je unbedeutender die Personage ist, die sie vorstellt, je weniger gefällt sie, wenngleich ihre Rolle noch so schön wäre." Seyler zu Liebe trat sie übrigens auch in ernsthaften Ballets auf. In seiner Autobiographie spricht Reese immer nur in den Ausdrücken größter Bewunderung von seiner teuren Frau, und die Liebe, mit der diese die Biographie vollendet hat, den warm empfundenen Nachruf, den sie ihm widmet, dies alles spricht für ein prachtvolles Verhältnis zwischen den beiden Gatten. Mit diesen Mitteln ausgerüstet, und durch ein festes gegenseitiges Vertrauen gestützt, konnten sie auch ohne „viel Geld und Gut" der Zukunft ins Auge sehen, brauchten den Kampf ums Dasein nicht sehr zu fürchten, und bald fanden beide einen Platz, wo sie eine Stellung auszufüllen hatten und ausfüllten. Mit weit mehr Glück als Seyler führte der bereits genannte Großmann seine Unternehmung. Gleich beliebt als Schauspieler, wie als Schauspieldichter, hatte er es verstanden, eine mehr quantitativ als qualitativ bedeutende Truppe um sich zu sammeln, und zwar gerade in der Zeit, wo die Nationaltheater anfingen aufzublühen. Auf seinen Wanderungen kam Großmann nach Bonn, wo der kunstliebende Kurfürst und Erzbischof von Köln, Maximilian Friedrich, seine Residenz aufgeschlagen hatte. Das war im Jahre 1779, und wie so viele Fürsten benutzte auch der Kurfürst die Gelegenheit, ein stehendes Theater zu gründen, indem er mit Großmann und seiner Truppe einen festen Kontrakt schloß. Die verhältnismäßig sehr großen Summen, die dadurch dem Theater zur Verfügung standen, halfen über viele Mißhelligkeiten hinweg. Am 3. XII. 1779 wurde das Theater eröffnet, und zwar mit einem Vorspiel von Baron Hagen.

„Wir haben ihn wieder." Es ist bezeichnend für Neefe's Ruhm und Bedeutung, daß Großmann sich von ihm die Musik dazu schreiben ließ, obgleich Neefe doch noch bei seinem Konkurrenten angestellt war.

Während des ersten Jahres führte Großmann fast nur Schauspiele, Trauerspiele und Lustspiele auf.* Zur Befriedigung musikalischer Anforderungen wurde die italienische Oper in Bonn unterhalten. Singspiele konnte Großmann nicht geben, denn er hatte kein geeignetes Ensemble und vor allem keinen Dirigenten. Dorthin begab sich also Neefe in Begleitung seiner Frau und mehrere anderer Leidensgenossen. Noch als Mitglied der Seylerschen Truppe hatten Großmann und Hellmuth ihn kennen und seine Begabung schätzen gelernt, aber auch von anderer Seite erhielt er einen Engagementsantrag, der ihm um so willkommener war, als er ihn wieder in seine Heimat zurückgeführt hatte. Bondini, der Dresdener bereits erwähnte Direktor, hatte ihn gesandt, und nach kurzer Überlegung nahm Neefe an. Um aber seinen Bonner Freunden eine Gefälligkeit zu erweisen, bat er Bondini noch um einen kurzen Aufschub, der ihm aber nicht gewährt wurde. Zugleich mit der Nachricht erhielt Neefe das nötige Reisegeld, und da der rechtschaffene Mann einen Wortbruch nicht begehen konnte, drang er darauf, daß man ihn ziehen lasse. Aber er hatte sich in seinen vermeintlichen Freunden getäuscht. Diese wußten ganz genau, wen sie in Neefe verlieren würden, und daß ein Ersatz für ihn nicht gleich geschaffen werden konnte. Man belegte also seine Sachen mit Beschlag, und als Neefe endlich die Freigabe erzwang, war es zu spät. Bondini hatte einen anderen Musiker engagiert, und Neefe mußte wohl oder übel in Bonn bleiben.

So scheint sich der Vorgang wenigstens abgespielt zu haben; wer eigentlich Neefe diesen bösen Streich gespielt

*) Das ausführliche Repertoir findet sich in der Litteratur-Theaterzeitung II, 1779, Heft 4.

hat, ist nicht genau zu ermitteln. Großmann scheint mehr unthätiger Zuschauer gewesen zu sein, denn Neefe spricht in einem Briefe an den Leipziger Musikverleger Dyck, den dieser als Vorwort zu der von beiden gemeinsam verfaßten Operette „Adelheid von Veldheim" benutzte, in warmen Ausdrücken von dem Dichter. Viel eher paßte die Figur Hellmuths in diese Rolle, denn dieser war zwar ein guter Schauspieler aber ein eingebildeter Mensch, der sich auch wenige Jahre nachher mit Großmann überwarf und auf eigene Faust eine neue Truppe gründete. Der Verleger der Allgem. Mus.-Zeitung hat hier leider die Namen unterdrückt, auch Thayer, der sich sonst so klar ausdrückt, wird hier unverständlich, wenn er schreibt Bd. I, S. 83. „Diese (Großmann und Hellmuth), welche den Wert seiner Leistungen aus ihrer früheren Erfahrung als Mitglieder der Seyler'schen Truppe kannten, bezahlten seinen Talenten und seinem persönlichen Charakter einen hohen, freilich unfreiwilligen Tribut und bewogen durch so unedle Mittel, den Musiker in Bonn zu bleiben." Worin bestand dieser hohe, freilich unfreiwillige Tribut? Darauf erhalten wir keine Antwort.

Thayers sonstige Forschungen über Neefes Aufenthalt in Bonn sind jedoch von außerordentlicher Genauigkeit, und Neues über ihn ist danach kaum zu berichten. Das Bild des Repertoirs am Großmann'schen Theater änderte sich schnell nach Neefes Ankunft. Die nur spärlich gegebenen, doch so beliebten Operetten treten in großer Anzahl auf den Spielplan und dürften nicht zum wenigsten zu dem durchweg guten Besuche beigetragen haben, dessen sich das Theater zu erfreuen hatte. Großmann blieb übrigens nur den Winter über in Bonn; im Sommer befand er sich auf Reisen. Nach den Notizen der verschiedenen Theaterzeitungen und auf Grund der sehr sorgfältigen Zusammenstellung des Herrn A. Schatz, Rostock, spielte die Gesellschaft in den nächsten Jahren an folgenden Orten: Vom 26. XI. 1778—Mai 1779 in Bonn. Ihr Aufenthalt

im Sommer 1779 ist mir leider nicht bekannt geworden, vom 3. XII. 79—Anfang Juni 1780 spielte sie in Bonn, Anfang Juni bis Ende September in Köln und Frankfurt am Main, dann bis Ende Februar 1781 wieder in Bonn, im darauffolgenden Sommer in Frankfurt, Pyrmont und Cassel, Mitte Oktober—Mitte Juni 82 in Bonn, Ende Juni—Anfang September in Münster und Frankfurt, dann blieb sie ausnahmsweise ein ganzes Jahr, nämlich bis Ende September 83 in Bonn, wo Großmanns Vertrag wegen Krankheit des Kurfürsten nicht erneuert wurde. Er ging deshalb mit seinen Leuten nach Aachen, wo ihn die Nachricht vom Tode des Kurfürsten antraf. Daraufhin löste er die Gesellschaft auf und ging nach Bonn zurück. 1782 hatte Großmann gleichzeitig in Frankfurt eine Theatertruppe gegründet, der er mehr Zeit widmete, als der Bonner. In Bonn erhob er nämlich in der letzten Zeit keine Eintrittsgelder, sondern die Truppe wurde vom Kurfürsten fest bezahlt, darum überließ er die Verwaltung seiner Frau und widmete dem Frankfurter Theater größere Aufmerksamkeit.

Neefes Gehalt als Kapellmeister des kurfürstlichen Hoftheaterorchesters betrug 700 fl., aber man hatte schnell genug erkannt, welche tüchtige Kraft in seiner Person nach Bonn gekommen war. Er wurde in der Familie der musikalischen Gräfin Hatzfeldt und des Ministers Belderbusch eingeführt, und durch ihre warme Empfehlung wurde er zum Hoforganisten ernannt; wenn man bedenkt, daß Neefe Calvinist war und nie einen Hehl daraus gemacht hat, so muß man sagen, daß der Kurfürst seiner Toleranz und Neefes Begabung gleichzeitig ein schönes Denkmal gesetzt hat.

Freilich waren nicht alle Mitglieder des Hofes mit dieser am 15. II. 1782 erfolgten Ernennung einverstanden. Man versuchte ihn aus seiner Stellung zu verdrängen. Auf dem königlichen Staatsarchiv zu Düsseldorf befinden sich 2 schon bei Thayer abgedruckte Dokumente, ohne

Unterschrift, in denen man die häufige Abwesenheit und calvinische Religion als Grund zu einer Absetzung angab. In der That hatte dies einen kurzen Erfolg, denn für einige Zeit wurde Neefes 400 fl. betragendes Gehalt auf 200 fl. herabgesetzt. Seine Stelle beim Theater behielt er jedoch bei, ohne daß ihm das Gehalt verkürzt wurde. Übrigens scheint er dort Nebeneinnahmen gehabt zu haben, denn seine Witwe giebt sein Gehalt beim Theater auf 1000 fl. an. Das darf uns durchaus nicht Wunder nehmen, wenn wir die ungeheure Vielseitigkeit Neefes ins Auge fassen. Er spielte vorzüglich Klavier, etwas weniger gut die Orgel, ferner verstand er Flöte zu blasen und Violine zu spielen. Außerdem hatte er einen starken Bildungsdrang, der ihn leider bisweilen auch zu poetischen Gelegenheitsergüssen schlimmster Sorte antrieb, ihm aber, wie schon erwähnt, die Bekanntschaft mit den modernen Erzeugnissen der Litteratur vermittelte. Nicht hoch genug zu schätzen war ferner seine Lust zum Schreiben, die nachweislich in Cramers Magazin der Musik und in Spaziers Berlinische Musik-Zeitung Früchte trug. Zweifellos ist es ferner wohl für jeden, der Neefes Styl kennt, daß auch aus anderen Zeitungen, wie dem Gothaer Theater-Kalender, viele Artikel seiner Feder entstammen.

Trotz seiner sehr umfassenden Thätigkeit fand Neefe noch Zeit in adligen Häusern gut bezahlte Stunden zu geben. Bekannt ist es ja, daß er dadurch, daß er Van den Eedens Nachfolger als Hoforganist wurde, auch dessen Stunden bei dem 11jährigen Ludwig von Beethoven übernahm, worüber später auch einiges gesagt sein soll. Beethoven unterstützte ihn bei seinem schwierigen und zeitraubenden Organistenamte, und vertrat ihn bei seinen vielen Reisen mit Großmann. Auch bei diesem versah Neefe seine Stelle zur vollen Zufriedenheit; in fast allen Rezensionen wird er lobend erwähnt, und mehrere seiner besten Compositionen entstehen unter der Anregung der Großmannschen Truppe. In allen Zeitungen und

Rezensionen wird er als Dirigent und Komponist gleichmäßig gelobt, kurz man kann die Jahre von 1779—1784 als die glücklichsten seines Lebens betrachten.

Alles das änderte sich freilich mit dem Tode des Kurfürsten Maximilian Friedrich. Unter dem Druck der politischen Wirren hatte sein Nachfolger weder Zeit noch Geld zur Fortführung des Theaters. Dadurch kam zwar Neefe durchaus nicht etwa in Not. Er hatte sich in den vergangenen Jahren ein hübsches Vermögen zusammengespart, kaufte sich ein kleines Häuschen vor der Stadt, wo er einen Garten bebaute, und lebte von seinem etwas intensiver betriebenen Stundengeben. Er widmete sich dem Übersetzen französischer und italienischer Werke sowie der Erziehung seiner beiden Töchter, — ein Sohn war ihm schon frühzeitig gestorben. In beiden erweckte er die Liebe zum Theater, das auch ihren späteren Beruf ausmachte. Überall war er gleich beliebt und in den vornehmsten Häusern ein gern gesehener Gast.

Mit wie heller Freude mag ihn wohl die Nachricht erfüllt haben, daß der Kurfürst beabsichtigte, ein neues Theater zu gründen. Die widersprechendsten Gerüchte darüber erfüllten die Luft. Bald hieß es, man wolle die Kloßsche Gesellschaft aus Köln nach Bonn hinüberziehen, ähnlich wie einst die Großmannsche, bald wollte man diese selbst aus Hannover nach Bonn beordern. Hierbei war wohl der Wunsch der Vater des Gedankens, denn der ausgezeichnete Direktor war im ganzen Rheinlande noch nicht vergessen, aber es kam nicht dazu. Die Schauspieler wurden von den einzelnen Truppen her engagiert, und Neefe hatte die Freude, seine Lieblingsthätigkeit wieder aufnehmen zu können. Die zuverlässigsten Nachrichten über das neue Theater lieferte die Theaterzeitung für Deutschland — Berlin 1789 Nr. I. S. 2 schreibt sie unterm 2. XI. 1788. — „Mit unserm Nationaltheater hat es seine Richtigkeit. Se. Kurfürstliche Hoheit zahlen dazu, nebst Inbegriff des Orchesters, jährlich 15 000 Rthlr. Das

Orchester wird bis auf 24 Personen vermehrt, wozu bereits einige neu angekommen sind. — Das Orchester wird vom Kurfürsten bezahlt, deswegen bekommt die ganze Musik Zulage. — Eigentlich sollen blos Opern, doch auch mitunter Komödien gegeben werden. Die ersten Gagen sind auf 1000 fl. angesetzt. Außer Steiger (Kapelldirektor) wird kein Mitglied angenommen, das nicht singt. Nach Ablauf des Jahres werden die Personen beständig engagiert."

In dem Personenverzeichnis findet sich: Regisseur ist Neefe. — Freilich Dirigent war er nicht mehr, dazu erwählte man den jungen, aber energischen Steiger. Nach den Theaterkalendern von 1790 wurde Neefe jedoch Regisseur, Cembalist und Einstudierer für die Gesangspartieen. Wenn man bedenkt, daß fast nur Opern und Operetten gegeben wurden, daß alle Werke neu einstudiert werden mußten, daß darunter sich jedoch im Jahre 1793 nicht weniger als 4 Mozartsche Werke befanden, nämlich: „Entführung, Don Juan, Figaro, Zauberflöte", so kann man sich einen Begriff von der emsigen Thätigkeit machen, die entfaltet werden mußte, zugleich aber von der außerordentlichen künstlerischen Höhe, auf der das Theater stand. —

Eröffnet wurde es am 3. I. 1789 mit dem „Baum der Diana" von Martin aus dem Italienischen. Die sehr gelobte Übersetzung stammt wie viele der damals in Bonn aufgeführten fremdsprachigen Werke aus der Feder Neefes. Trotz seiner kolossalen Thätigkeit scheint sein Gehalt nicht allzu hoch gewesen zu sein, aber gewiß hat er sich allem gern unterzogen. Seine Produktionsfähigkeit erwacht wieder und wird auch reichlich in Anspruch genommen. Kleine Einlagen, Prologe, Klavierauszüge von Arien und ganzen Opern, zu allem mußte seine Feder herhalten. Eine ganz besondere Freude gewährte ihm der Erfolg, den seine beiden kleinen Töchter „Demoiselles Luise und Felice Neefe" oft in reichstem Maaße einheimsten. Das Theater wurde im Sommer in dem herrlichen Godesberg, im Winter im schönen neuen Schauspielhause zu Bonn abgehalten. Aber

das ganze fröhliche Bild änderte sich mit einem Schlage, als im Jahre 1794 die Franzosen in Deutschland einrückten. Das vorher so reiche und glückliche Land, verwandelte sich sofort in eine unheimliche, vom Krieg verwüstete Provinz. Sämtliche Theater zu Mainz, Coblenz, Bonn, Cöln, die gerade in den letzten Jahren durchweg eine sehr respektable künstlerische Höhe erreicht hatten, mußten geschlossen werden. Die Mitglieder zerstreuten sich. Auch Neefe, der bei der allgemeinen Teuerung für sich und seine Familie fürchtete, reichte in seiner Eigenschaft als Organist sein Abschiedsgesuch ein, aber es wurde ihm nicht bewilligt. Die Mitglieder des Theaters erhielten zwar ein Quartal vorausbezahlt, aber der Kurfürst, und wer es irgend konnte, verließ die Stadt, um sich in das Innere Deutschlands zu flüchten. Auch Neefe wäre gern gefolgt, aber seine Organistenstelle hielt ihn fest. Um die Not wenigstens etwas zu mildern, ging er mit seiner Tochter zu dem Theaterdirektor Hunnius nach Amsterdam, und hier fand diese in der That als 15jähriges Mädchen bei einer herumreisenden Gesellschaft ein Engagement. Aber doch konnte die Not nicht gemildert werden. Der Unterricht hörte auf, und Neefe hatte eine Zeit lang überhaupt keine Erwerbsquelle. Die Franzosen rückten ein und requirierten ihn zum Stadtschreiber, aber auch das half nicht, denn ein an sich für damalige Zeiten hohes Gehalt (200 Francs per Monat) wurde ihm in ganz wertlosem Papiergeld ausbezahlt. Endlich erhielt er eine Stelle als 2. Registrator, und sein andauernder Fleiß trug dazu bei, die bitterste Not zu beseitigen. Aber schon nach wenigen Monaten wurden die gesamten deutschen Beamten abgesetzt, und jetzt verließ Neefe endlich die Geduld. Die Hunniussche Gesellschaft hatte sich aufgelöst, seine Tochter hatte ein Engagement bei Direktor Bossau angenommen, und dieser war mit seiner Truppe zu Dessauischen Hofschauspielern ernannt worden. Im Jahre 1796 mußte er seine Konzertmeisterstelle neu besetzen, und wie Hunnius es schon einmal gemacht hatte,

so bot auch jetzt Bossau auf Bitten der Tochter Neefes diesem eine Stelle an. Diesmal nahm also Neefe an und reiste kurz entschlossen nach Bonn ab. In Leipzig traf er seinen Kurfürsten wieder und bat ihm um sein rückständiges Gehalt. Im Düsseldorfer Archiv befindet sich ein von Thayer anscheinend übersehenes Dokument, daß die Antwort auf dieses Gesuch enthält. Es wird darin des längeren ausgeführt, daß der Kurfürst sämtlichen Mitgliedern des Theaters vor längerer Zeit durch den Hofmusiker Ries den Abschied erteilt habe und zwar schon im Jahre 1795. Es scheint, als ob Neefe hiervon nichts ausgerichtet worden ist, denn sonst würde er doch nicht die nach der allgemeinen Entlassung erfolgte Urlaubsverweigerung, die sich doch nur auf seine Organistenstelle bezog, auch für seine Stellung am Theater für bindend angesehen haben. Hier scheint also nicht, wie Neefes Frau angiebt, die Schuld den Kurfürsten zu treffen, der übrigens noch in seinem Abschied seinem Hoforganisten ein recht gutes Zeugnis ausstellt.

„Se. Kurfürstl. Durchlaucht geben nebstbei dem Supplikanten hiermit das Zeugnis, daß solange Höchstdieselbe in Bonn residiert haben, supplicierender Hoforganist Neefe sich durch seine Dienstleistung bey Kirche und Theater die stete Zufriedenheit seiner Vorgesetzten erworben habe, und Höchstdieselben ihm die gegenwärtige gnädigste Entlassung nicht gegeben haben würden, wenn Sie sich nicht durch die traurigen Kriegsumstände zur Abdankung alles entbehrlichen Personals gezwungen gesehen hatten."

Leipzig, den 3. Oktober 1796.

So reiste Neefe also anfangs Dezember nach Dessau, um dort die Stelle eines Konzertmeisters und Einstudierers der Gesangpartieen zu übernehmen, und hier schienen ruhigere Tage für ihn anzubrechen. Da erkrankte plötzlich seine Frau sehr schwer, genas jedoch wider Erwarten. Es

muß uns mit Achtung erfüllen, wenn wir erfahren, daß kurz nach seiner Ankunft in Dessau Reefe sich wieder der ernsten Komposition zuwandte. Am 25. IX. 1797 schrieb er an Breitkopf & Härtel, daß er augenblicklich mit der Vollendung der Komposition von Herders „Bilder und Träume" beschäftigt sei, und wenige Wochen später, nämlich am 7. XII., schickte er sie schon nach Leipzig mit folgenden Begleitworten:

> „Drei Exemplare möcht ich sehr gerne auf besonders feines Papier gedruckt haben, weil ich sie unserer durchlauchtigen Erb-Prinzessin zu dediciren gedenke. Diese drei und noch vierundzwanzig andere ordinaire Exemplare bedinge ich mir aus. Das Uebrige überlasse ich ganz Ihrer eigenen Bestimmung, die Sie nach Ihrem Ueberschlag nur einzurichten belieben wollen. Es ist mir bei dieser Herausgabe um einen edlern Zweck, als bloßen Gelderwerb zu thun".

Nachdem er so viel Not und Elend erlitten hat und kaum wieder eine gesicherte Stellung errungen hat während einer schweren Krankheit seiner geliebten Frau legt er sich auf eine Komposition, die ihm nichts einbringen soll, sondern nur dem Ruhm eines anderen dienen soll. Solch' edle Gesinnung wird nicht oft gefunden. Dieses Werk, das für seinen Charakter ein ehrenvolleres Zeugnis bedeutet als für sein Talent, war sein letztes. „Schon 11 Monate nach seinem Einzug", schreibt seine Frau, „wurde er von einem ganz ungewöhnlichen Katarrh befallen, an dessen Folgen er im Alter von 49 Jahren 359 Tagen unter Hinterlassung einer Wittwe und 2er Kinder am 26. I. 1798 starb. „Sein Ende war so ruhig und sanft als sein Leben unruhig und kummervoll gewesen war".

Neefe als Singspielkomponist.

Wir haben gesehen, wie sehr Neefes Lebenslauf und Thätigkeit mit dem Theater verknüpft war. Schon Hiller, der im Jahre 1766 sich die deutsche Bühne eroberte, hatte ihn dazu angeregt, vielmehr noch seine eigene langjährige Stellung als Theaterkapellmeister bei Seyler und Großmann. — Aber auch Neefes engeres Leben ist eng mit der Bühne verbunden. Als im Jahre 1784 seine unfreiwillige Trennung von der Bühne erfolgte, versiegte fast sofort seine Produktionskraft, um erst 1789 wieder zu erwachen. Man wird es also nur begreiflich finden, wenn wir Neefe als Musikdramatiker zuerst am ausführlichsten behandeln.

Fast seine gesamte Thätigkeit auf diesem Gebiete widmete Neefe dem Singspiel, und um seine Stellung in dessen Geschichte zu verstehen, müssen wir auf dessen Anfänge und Ursprung zurückgehen.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts concentrierte sich die gesamte musikdramatische Produktion auf die italienische Oper, als deren Ausläufer wir auch die scheinbaren Ausnahmen, die Pariser und die Hamburger Oper zu betrachten haben. Daß diese nie so recht populär werden konnte, hatte verschiedene Gründe. Die Auswahl der Stoffe, die notwendiger Weise auf mytologische, dem Volke fern liegende Gebiete beschränkt war, geht hier Hand in Hand mit den großen Kosten, die durch die Herstellung der entsprechenden Ausstattungen und Maschinerien verursacht wurden, so daß die Oper sich fast immer nur durch reiche, von Fürsten und Königen ausgehende Subventionen halten konnte. — Verursacht wurden die Aufwendungen noch durch die ungeheuren Gehälter, die man den Sängern und Sängerinnen bezahlen mußte, und die dafür die Oper als einen Tummelplatz ihrer Virtuosenstückchen ansahen. Daß ihnen die Komponisten hierbei auf halbem Wege entgegenkamen, trug auch nicht zu ihrer Popularität bei.

Es ist deshalb nur natürlich, daß wir bald nach der Ausbreitung der Oper über die gebildeten Stände eine Reaktion erwachen sehen, die nicht mehr unterdrückt werden kann. Als eine solche haben wir jedoch nicht sowohl die Opera Buffa der Italiener anzusehen, deren Einfluß sich lediglich auf den Text erstreckte, sondern vielmehr in England die Beggars-Opera, in Frankreich die comédie mêlee d'ariettes und später in Deutschland das daraus entstandene Singspiel. Nur die französische Produktion hat auf diesem Gebiete auf die deutsche nachhaltigen Einfluß. Daß das erste deutsche Singspiel aus dem Englischen stammt, ist ein reiner Zufall, der auf die Entwickelung gar keinen Einfluß hat. Über die Entstehung der französischen comédie mêlée d'ariettes sind uns genaue Nachrichten überkommen in einem Vorwort zur Textausgabe zum

„Temple de la mémoire" von Le Sage, Fuselier & D'Orneval.

Das Stück wurde zuerst auf der St. Laurenz-Messe in Paris im Jahre 1725 gegeben. Meine Kenntnis desselben verdanke ich Herrn Schatz. Die Übersetzung stammt aus dem Jahre 1770, ohne daß der Übersetzer angegeben ist. Daselbst heißt es:

„Die Opéra comique ist ihre Geburt dem Neide schuldig. In den jährlichen 2 Messen, die zu St. Germain und St. Laurent gehalten werden, ist den Seiltänzern erlaubt, ihre Übungen zu halten. Sie fügten solchen einige Vorstellungen aus Italienischen Lustspielen bei. Diese fanden den Beifall des Publici, und die ordentliche Comödie wurde unter solcher Zeit wenig besucht. Die königliche Bande, die dadurch großen Schaden litte, brachte königliche Verordnungen heraus, kraft deren den Meß-Agenten verboten wurde, einiges Schauspiel weder durch Dialagos noch Monologos vorzustellen; da sie nun nicht mehr reden durften, stellten sie ihre Lustpiele singend vor. Auch diese Art vergnügte die Zuschauer; sie brachte aber die Oper, die den Titel der Königl. Music-Academie führet,

in große Verbitterung, weil sie während solcher Meß den leeren Logen und dem verlassenen par terre spielten. — Sie ruhten also nicht, bis durch kgl. Verordnungen den Meß-Operisten auch das Singen untersagt worden war. Nunmehr mußten sie wohl verstummen: dennoch aber unterließen sie ihre öffentlichen Vorstellungen nicht. Sie ließen sich durch gute Poeten ein kurzes Lustspiel in lauter Singgedichten verfertigen, und jedes solcher Epigramme, so die Rede des Agenten enthielte, war in einem solchen Silbenmaaß abgefasset, daß es in der Melodie eines bekannten Gassenhauers konnte gesungen werden. Es wurde nebst den Namen der vorzustellenden Person mit sehr großen Buchstaben auf eine Rolle Papier geschrieben, durch 2 Engel von der Bühne des Theaters herabgelassen und mit Lichtern beleuchtet. Die Agenten stellten sich in kostbaren Kleidern unter diese Zettel hin, ein jeder machte die zu den Worten sich schickenden Bewegungen des Leibes dazu; der Orchester spielte die Arieen, die sie Couplets nennen und die petit Maîtres in par terre sangen sie, weil die Melodien bekannt waren, selbst mit. — Auf solche Weise hatte man eine neue Art eines Schauspiels, woraus hernach später die Opéra comique erwachsen ist. Der Zulauf des Volkes in diese stummen Opern war größer als niemals: Die kgl. Comödie und Oper verdoppelten daher mit zusammengesetzten Kräften ihre Bemühungen, dieses neue Schauspiel zu vertilgen. Endlich wurde nach vielen von beiden Teilen aufgewandten Unkosten ein Vergleich getroffen, dahingehend, daß den Meß-Banden erlaubt sein sollte, zur Zeit der beiden Messen Schauspiele zu halten, die aber aus lauter Vaudevilles oder Gassenhauern bestehen und mit einer dazwischen eingemengten Prosa verbunden werden sollten. Die Opéra comique ward nach der Hand immer mehr und mehr verbessert, so, daß sie endlich der Comödie und der Oper den Preis streitig gemacht. Die besten von der Comödie nahmen sich der Verfassung solcher Lustspiele an; und sie brachten unvergleichliche Lustspiele hervor. Die

Unternehmer ließen kostbare Schaubühnen mit den schönsten Auszierungen verfertigen. Sie suchten sich die geübtesten Agenten und die geschicktesten Tänzer und der Orchester wurde mit guten Musicis besetzt. Von Paris wanderte die Opéra comique auch in die Provinzen und sie steht noch bis diesen Tag in großer Hochachtung. Der Inhalt einer ordentlichen Opéra comique ist größtenteils eine angenehme, doch nur einfache Fabel, die eine Moral-Lehre zu Grunde hat; und in lauter kurze Sinngedichte verfasset wird, die nach bekannten Melodieen der sogenannten Couplets oder Gassenhauer von den Agenten abgesungen und mit einigen neuen Arien oder dazwischen eingemengter Prosa vermischet wurden."

Zweierlei kann man aus diesem Vorwort erkennen. Die fortgesetzten Anstrengungen der Comédie française und des Conservatoriums beweisen, daß die neue Gattung nicht nur eine Reaktion gegen die Oper, sondern auch gegen das Drama der damaligen Zeit bedeutet; das darf man nicht vergessen, denn nur so wird sich später der Erfolg des Singspiels in Deutschland erklären lassen. Ferner sind wir durch das Vorwort bereits über die Form genügend unterrichtet. Man muß die Oêpra comique, wie man die comêdie mêlée d'ariettes fälschlich nannte, als ein Prosastück auffassen, in das hin und wieder kleine Lieder eingeflochten sind. Das bedeutet vorerst noch nicht die Verquickung von Dramatik und Lyrik, sondern das Drama bildete gewissermaßen nur den Rahmen für vorzutragende lyrische Gesänge. Mit der Handlung selbst hatten diese Einlagen anfangs nichts zu thun. Sie bildeten in der Entwickelung des Dramas einen Ruhepunkt und entsprechen darin, aber auch nur darin, den gewaltigen italienischen Dacapo-Arien. Selten wird uns in den „Couplets" ein Erlebnis erzählt. Ist dies der Fall, so hat es mit dem Fortgang der Handlung nichts zu thun, oder es ist dem Zuschauer schon bekannt. Das war schon deswegen nötig, weil man beim Publikum auf ein

unbedingtes Verstehen des Textes nicht rechnen konnte, besonders nicht nach Einführung des Orchesters, daher hätte die Gefahr nahe gelegen, daß der Zuschauer aus dem Zusammenhange gebracht werden würde. Genau dieselbe Form erkennen wir in der englischen Beggars-Opera, die zwar litterarisch, besonders in den Einlagen bedeutend tiefer steht, aber doch früher nach Deutschland gedrungen ist, freilich nur in einem einzigen Werke. Am 29. VI. 1745* wurde in Hamburg die englische Operette „The devil to pay" von Coffey von der Schönemann'schen Truppe aufgeführt. Die Übersetzung war von dem Berliner Geheimrat von Borck verfertigt, für die Musik, die nur aus unbegleitetem Gesange bestand, wurde die des englichen Originals benutzt. Das Stück wurde zwar nur einmal aufgeführt, aber es muß doch wohl Erfolg gehabt haben. Denn mehrere andere Theatergesellschaften bewarben sich, wiewohl vergeblich, um den Text. Schon daraus geht hervor, daß derselbe nie gedruckt worden ist. In seiner Geschichte der deutschen Schaubühne teilt uns der Theaterkalender jedoch in seinen ersten Bänden eins der eingelegten Liederchen mit und fügt selbst hinzu, daß man es als Probe des damaligen Geschmackes gelten lassen kann.

Es heißt dort Bd. I. S. 103:

Wer das beste Weib hat,
Wird doch seines Lebens satt,
Will sie mit dem Manne schmälen,
Laßt's Ihr nicht an Prügeln fehlen,
Nichts zu essen, derbe Schläge,
Bringen sie zum guten Wege.
Gebt ihr Prügel ohne Zahl
Alle Tage hundertmal.

Wie muß unsere deutsche dramatische Litteratur damals beschaffen gewesen sein, wenn man derartiges noch als aufführungswert begehrte!

*) Vgl. J. F. Schütze: Hamburgische Theatergeschichte. 1794. S. 273.

Freilich änderte sich an diesen Zuständen vorläufig nichts. Noch während der nächsten 20 Jahre wurde unsere Bühne beherrscht von den Schäferspielen und den historischen Schauspielen, die, wie Lessing in einen Gespräche zu Brandes bemerkte, mit ihrem großen äußeren Pomp, den Aufzügen, Turnieren, namentlich aber mit der häufigen Einmischung beleidigender und unanständiger Ausdrücke und Redensarten auf die Dauer nicht befriedigen konnten. Und wie so oft, war auch hier die Darstellung von der Produktion in bedauerlichem Maße beeinflußt. Der schon mehrfach citierte Brandes giebt in seiner Lebensbeschreibung ein anschauliches Bild der damaligen Zustände des Theaters, die übrigens bis weit in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts sich erhielten und erst sehr langsam gründliche Änderungen unterworfen wurden. Er erzählt Bd. II S. 124. „Das Theater (in Osnabrück) war kaum für ein Puppenspiel groß genug; wir durften uns also hier ebenso wenig wie in Stade und Hildesheim auf Schauspiele einlassen, wozu Verwandlungen der Bühne erfordert wurden. Die Maschinerien dieses Theaters waren dem Raume angemessen, und die Malerei auffallend lächerlich und elend. Z. B., auf jeder Koulisse, die Wald darstellen sollte, erblickte man ein weidendes Schaf, nebst einer zierlich gemalten Steckrose und im Prospekt Bäume, unter welchen einige Personen lustwandelten, welche aber ebensowenig als die Schafe von ihrer Stelle wichen und immer gegenwärtige Zuschauer abgaben". Als Großmann viele Jahre später nach Cassel kam, mußte er sich in aller Eile ein Theater zurecht zimmern, da der Kurfürst das Seinige nur für die italienische Oper hergab. In der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung Bd. VI. S. 388 findet sich darüber folgender Bericht. „So ein Haus kann trotz aller angewandter Mühe nur schlecht gegen Wind und Wetter schützen. Der Schauspieler muß schreien, oder man kann ihn schwer hören. Wenn draußen ein Wagen vorbei rollt, so hats mit dem Hören dessen was der Schauspieler sagt, ganz ein Ende". Wenn nun wirklich

alle Schwierigkeiten beseitigt waren, die Bühne für die schlechten Stücke notwendig zugestutzt war, so hatte die von langen Reisen ermüdete Truppe noch mit anderen Schwierigkeiten zu kämpfen. Da eiferten zuerst die Priester namentlich in Sachsen in der heftigsten Weise gegen sie; nicht ohne Grund, denn oft setzten sich selbst die besseren Truppen aus Mitgliedern zusammen, die nicht lesen und schreiben konnten, und durch ihr unsittliches Verhalten Anstoß erregten; ferner wurden durch ihr Erscheinen die Leute vom Kirchenbesuch abgehalten. Noch im Jahre 1784 zieht J. C. F. Dietz* über die Priester her, „die zur Schändung der guten Menschheit und der sanften Lehre, die sie in der Nachfolge des edelsten Menschenfreundes predigen sollen: Ewige Verdammniß über alle Schauspieler schreien".

Unter all diesen Umständen ist es schließlich kein Wunder, daß die Theater nicht gut besucht waren, daß vielmehr der Pöbel sich die unglaublichsten Unverschämtheiten gegen Schauspieler, Direktor zu Schulden kommen ließ.

Im II. Bande des „Theaterkalenders für Deutschland 1778 St. 7. S. 78 findet sich davon eine anschauliche Schilderung. Ein Reisender berichtet dort über den Aufenthalt der Seylerschen Gesellschaft in Köln, und schreibt bei dieser Gelegenheit: „In dem rührendsten Stücke, in der rührendsten Situation habe ich pfeifen, gähnen, trommeln, brüllen, miauen und bellen hören. Weder durch das Ansehen der Obrigkeit noch durch Soldaten konnte diesem Zustande ein Ende gemacht werden. Die Damen in den hinteren Logen nehmen einen Regenschirm mit, da die Studenten auf dem Paradiese sich nicht übel nehmen, sich in der Komödie von dem zu sich genommenen Getränke zu entledigen und darunter der Kopfputz der Damen in den unteren Logen leiden würde".

---

*) In den Beiträgen zum Theater, Musik und der unterhaltenden Lektüre, Stendal 1785 S. 30.

In Hildesheim wurden die Schauspieler nach Brandes Bericht sogar thätlich durch Steinwürfe bedroht, weil sie keinen Hanswurst auf die Bühne brachten. Dieser war dem deutschen Volke durch eine künstliche Operation entzogen worden, er war durch Gottscheds übermächtigen Einfluß von der Bühne anscheinend verbannt. Das letzte Rettungsmittel bildete für die bedrängten Direktoren das Ballet, aber durch dieses konnte doch auf die Dauer unmöglich künstlerische Befriedigung gegeben werden. So war also um die Mitte des 18. Jahrhunderts ungefähr alles gegen die armen Theaterdirektoren verschworen. Die dramatische Produktion war unter aller Kritik, die Reproduktion infolgedessen nicht minder. Das Publikum war künstlich gegen sie aufgehetzt und trat ihnen auch aus eigener Initative entgegen, der Respekt des Adels und des guten bürgerlichen Publikums vor ihren ehrlichen künstlerischen Bestrebungen konnte sie dafür nicht entschädigen. Das moralische Verhalten brachte die Schauspieler fast überall in Mißkredit. Es war eine schwere Zeit für das Theater und eins war sicher: nicht neue Stücke in der alten Form konnten hier rettend eingreifen, auch die italienische Oper war selbstverständlich ausgeschlossen; hier mußte eine ganz neue Gattung auftreten, an die man hauptsächlich folgende Anforderungen stellte. Ihre Aufführung durfte keine große Schwierigkeiten bereiten, die Stoffe mußten populär und vor allem moralisch rein, letzteres ein Ausfluß der gesamten humanistischen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts, und drittens sollte auch die sogenannte, niedere Komik wieder zu ihrer Geltung kommen, diejenige des Hanswurstes. Der Name blieb freilich nach wie vor verpönt.

Die bereits erwähnte Beggars-Opera schien diesen Aussprüchen Genüge zu leisten; Am 6. X 1752 machte der Theaterdirektor Koch in Leipzig einen neuen Versuch mit derselben.

Chr. Felix Weiße hatte neue Gedichte dazu verfaßt, die Standfuß diesmal schon mit Orchesterbegleitung in Musik gesetzt hatte. Auch diesmal war der Erfolg leidlich,

aber nicht nachhaltig. Einige Melodieen Standfuß' gefielen, aber lange nicht alle, und bald verschwindet auch dieses Werk, das den Titel führte: „Die Verwandelten Weiber oder der Teufel ist los". Immerhin hatte der Erfolg hingereicht, um Weiße und Standfuß zu einem zweiten Teile anzufeuern, der unter dem Titel „Der lustige Schuster" in Scene ging.

Hier waren, wie schon gesagt, eigentlich alle Vorbedingungen zum Erfolg gegeben, aber das Publikum konnte sich wohl wegen der Mischung von Prosa und Lied nicht so mit dem Stücke befreunden, weil das Letztere noch zu sehr in den Kinderschuhen steckte und auch noch zu wenig ins Volk gedrungen war. Die alten Lieder des 17. Jahrhunderts waren lange vergessen. Die neue sogenannte Berliner Liederschule, deren Ursprung bis in den Anfang der 30. Jahre zurückreicht, begann damals gerade unter Hagedorns Einfluß ihre Wirksamkeit und entfaltete sie in den nächsten Jahren immer weiter. Wenn sie auch vorläufig nur vereinzelt bedeutende Produkte lieferte, so erweckte sie doch im Volke langsam das Interesse dafür, und 14 Jahre später sollte es dem Theater die dringend nötige Rettung bringen.

Noch einmal versuchte sich nämlich im Jahre 1766 auf Kochs inständiges Bitten ein Komponist an der Vertonung der Weißeschen Lieder aus der Operette „Der Teufel ist los", aber diesmal war es ein Meister in seinem Fach, ein ausgezeichneter Musiker, der die ganze Not des Theaters mit angesehen hatte und mit sicherem Blicke die künstlerischen Bedürfnisse des Volkes erkannte. Es war Neefes Lehrer J. A. Hiller. In der zweiten Hälfte des Oktobers 1766 wurde das Stück mit der zum größten Teil neuen Musik aufgeführt, (einige Gesänge von Standfuß waren beibehalten,) und der Erfolg überstieg die kühnsten Erwartungen. Kochs Theater füllte sich wieder, seit langer Zeit zum ersten Male, und mit diesem Tage beginnt in ganz Deutschland das Interesse am Theater überhaupt zu wachsen, den Boden vorzubereiten auf dem die ständigen Nationalbühnen errichtet werden können.

Neben Koch war es besonders der Kreissteuereinnehmer und Dichter Chr. F. Weiße, der den Anstoß zu den Singspielen in Deutschland gegeben hatte. In seiner Autobiographie* berichtet er darüber folgendes:

„Eine andere Arbeit fürs Theater, zu welchem Weiße seit seinem Aufenthalt in Paris Neigung hatte, woran er aber erst seit 1763 ging, weil die Umstände sie vorher nicht begünstigten, waren die Operetten. Ihn hatte in Paris das Théatre italien verzüglich angezogen und keine Stücke ihm besser gefallen, als die Favartschen kleinen komischen Opern. — Sie suchten nicht wie die meisten Italienischen durch Possenreißereien und groteske Karrikaturen lautes Lachen zu erregen, sondern stellten in Ausführung einer artigen Fabel, meistenteils auf dem Lande lebende Personen auf, in deren Munde der Gesang eines kleinen leichten Liedchens der Natur ziemlich angemessen war. Diese Chansons waren von so faßlicher, singbarer Melodie, daß sie von dem Publico sehr geschwind behalten und nachgesungen wurden und das gesellschaftliche Leben erheiterten. Weiße erinnerte sich, wie die beiden ähnlichen Stücke „Der Teufel ist los“ und „Der lustige Schuster“, auch in Deutschland Beifall erhalten hatten, war daher geneigt, bei seiner Rückkehr nach Deutschland diese Art von dramatischer Unterhaltung mehr einzuführen. Er sah wohl ein, daß diese Operetten keine Werke der dramatischen Kunst wären und hoffte nicht, durch sie den Kunstsinn seiner Nation zu erhöhen; er dachte sich die Ausstellungen, welche die Ästhetiker dagegen machen würden; aber er fürchtete auch nicht, daß der Kunstsinn des deutschen Publikums durch diese theatralischen Unterhaltungen würde verderben, wohl aber hoffte er, daß das allgemeine und das gesellschaftliche Vergnügen würde befördert werden. Es schien ihm für die Deutschen vorteilhaft, wenn sie zum gesellschaftlichen Gesange angeleitet würden.

---

*) Christian Felix Weiße: Selbstbiographie. Leipzig 1806.

Nun erst, als nach dem Kriege die Koch'sche Gesellschaft nach Leipzig zurückkehrte und sich zugleich ein Komponist fand, der in Weißen's Idee einging und zu dem leichten, faßlichen Gesang ein ausgezeichnetes Talent besaß, führte dieser seinen Vorsatz aus und verpflanzte 2 oder 3 französische Stücke auf deutschen Boden."

Wir sehen also, daß die Comédie mêlée d'ariettes sich in Frankreich ganz in der Form erhalten hatte, die sie von Anfang an angenommen hatte. Wir sehen auch, daß Weiße schon vor Koch die Idee hatte, die Singspiele nach Deutschland zu verpflanzen, daß dieser eigentlich nur den äußeren Anlaß zur Aufführung bot. Nur ein wichtiges Element hat Weiße anzuführen vergessen, das in Frankreich von Ludwig XIV. Zeit bis auf den heutigen Tag einen hohen Rang in allen Lust- und Possenspielen eingenommen hat, und auch in dem Singspiele seinen Platz behaupten konnte, nämlich die Satire. Fast immer spielten die Stücke auf dem Lande; zahlreiche Titel, wie „Die Liebe auf dem Lande", „Der Dorfbarbier", „Der Aerndtekranz", „Der neue Gutsherr" sprechen das aus; alles was das Herz des Volkes bewegte, Ernteaussichten, Liebe, Haß gegen die Adeligen und die Werber, Patriotismus u. a. m. fand hier einen schlichten, leicht verständlichen Ausdruck, da konnte es natürlich ohne Spitzen gegen unbeliebte Personen ebensowenig abgehen wie ohne Derbheiten, die aber im reinen Singspiel nie in Unanständigkeiten ausarten.

Aus den 2 oder 3 Umarbeitungen Weißen's wurden bald 5 oder 6. Noch im selben Jahre, am 25. November, wurde „Lisouart und Dariolette" aufgeführt, und jetzt folgten in unangemessener Zahl in allen Städten diese Singspiele; überall machten sie das Glück der Theaterdirektoren. Wer sich gegen ihre Aufnahme sträubte, wie das Hamburger Nationaltheater, konnte sich nicht behaupten. Auch Seyler, der sich ihnen anfangs widersetzte, mußte jedesmal nach ganz kurzem Aufenthalt in den Städten der heutigen Provinz Hannover sein Quartier wechseln. Im

Übrigen aber trat das Singspiel einen Siegeszug an, wie ihn später nur wieder „Der Freischütz“ vollführen konnte. Es mag oft ein großer Kastrat oder eine launenhafte Primadonna besonders in Süddeutschland mit größeren äußeren Ehren überschüttet worden sein, wohl alle italienischen Opernkomponisten haben ihre Thätigkeit besser in finanzielle Erfolge umzusetzen gewußt, als der überaus bescheidene Hiller, aber sicher ist nie im 18. Jahrhundert ein Künstler so wahrhaft populär gewesen. In allen Straßen sang man seine Lieder, die sich zum Teil bis auf unsere Zeit erhalten haben. Auch Weiße wurde mit Ehrenbezeugungen überhäuft. Im Theater-Journal für Deutschland findet sich einer der damals allgemein üblichen Epiloge abgedruckt, der nach der Aufführung eines Stückes des Leipziger Dichters gesprochen wurde. Er beginnt:

„Ihre Gönner, deren einsichtsvolle Huld
Es uns erlaubt, dies Meisterstück von Weiße,
Von Deutschlands Shakespar — vom Sophocles der Pleiße,
Auf dieser Bühne zu zeigen — Dank sei der Geduld,
Mit der ihr unser schwaches Spiel gesehen.“

Freilich traten auch manche Gegner des Singspiels auf, die mit Recht eine Verbildung des guten Geschmacks von den dauernd aufgeführten neuen Stücken fürchteten. Es waren zum Teil Leute, die ihren Lessing kannten, die wohl sahen, daß dieser bei einem solchermaßen vorgebildeten Publikum keinen Erfolg haben könne. Als erster tritt hier Gottsched auf den Plan, der in konsequenter Befolgung seines Hasses gegen die italienische Oper auch dem Singspiel entgegentrat. Mit Recht behauptete er übrigens, daß die neue Gattung sich schon aus dem Grunde nicht verteidigen ließe, weil die deutsche Sprache in ihrer Eintönigkeit den Kontrast zur plötzlich eintretenden Musik viel fühlbarer machte, als die französische oder gar die italienische. Den Streit, den er mit dem Dichter Rost bei dieser Gelegenheit ausfocht, wobei er allerdings gehörig den Kürzeren zog, ist nachzulesen in der von Nicolai redigierten „Berliner Monatsschrift“, Jahrgang 1805.

Auch C. A. Bertram zog in einer Schrift* scharf über das Singspiel her, aber diese wenigen Stimmen verhallten ungehört in der ungeheuren Masse der Lobpreiser.

Sicherlich hatten sie, wie gesagt, das Gute, daß sie das Interesse für das Theater neu belebten. Man findet aus jener Zeit fast immer, wenn eine Truppe durch eine Stadt gezogen war, eine oder mehrere Schriften und Flugblätter dort erscheinen, die die Schauspieler, bisweilen auch die Stücke kritisieren, und so manche Nachricht über die Entstehung der Werke verdanken wir ihnen. Ein annähernd vollständiges Verzeichnis findet sich in Blankenburgs „Zusätzen"** unter „Operette". Die wahre Flut von Singspielen, die sofort in Deutschland auftauchen, hat ihren Grund allerdings nicht sowohl in der plötzlich erwachten Produktionsfähigkeit der deutschen Dichter. Vielmehr ist sie darauf zurückzuführen, daß die ganzen französischen Originale in Deutschland unbekannt waren, und man sie nur zu übersetzen oder zu bearbeiten brauchte, um dem Publikum etwas neues zu bieten. Bei dem starken Einfluß der französischen Kultur auf allen Gebieten um die Mitte des 18. Jahrhunderts darf uns dieser Erfolg nicht wundern. Auf einem anderen Gebiete waren wir den Franzosen jedoch überlegen, nämlich auf dem der Liedkomposition. Das Lied bildete im Anfang die Hauptsache im Singspiel; daß es aus leichten Melodien bestehen mußte, war eigentlich selbstverständlich, wurde aber durch den Umstand noch bestärkt, daß Hiller gar keine Sänger zur Verfügung hatte, denen er eine schwierige Gesangpartie hätte anvertrauen können; es gab damals kaum einen bedeutenden deutschen Sänger oder Sängerin, und wenn sie existierten, verbrachten sie ihre Zeit nicht an den Theatertruppen. Diese leichten lyrischen Ein-

*) Briefe über die Kochische Schauspielergesellschaft, Leipzig und Berlin 1772. S. 9.

**) Blankenburg, Zusätze zu Sulzer's „Theorie der schönen Künste", Berlin 1798.

lagen in einem Drama bedeuten also durchaus keinen Verstoß gegen das Stilgefühl. Man kann es füglich nicht als unnatürlich bezeichnen, wenn jemand in eine besondere Situation hineingeraten ist und ein Liedchen anstimmt, das seiner Gemütsverfassung entspricht. Man mag Hiller als Komponist unter seine Nachfolger, Reese, André, Schweizer, vor allem unter Georg Benda stellen, als Stilist steht er am höchsten, ob mit oder ohne Bewußtsein, ist an sich gleichgültig.

Freilich hielt auch er sich nicht dauernd auf der gleichen Höhe. Wenn Otto Jahn in seiner Mozart-Biographie behauptet, daß Hiller überhaupt keine Dacapo-Arien hat, so ist dies nur teilweise richtig. Giebt doch Hiller in seinen Wöchentlichen Nachrichten* zu, daß einige Einlagen, die Form von italienischen Arien haben, daß sie allerdings in einen Teil zusammengezogen sind. Hierzu war eine Vorbedingung nötig, nämlich daß mit der Zeit gebildete Sänger in die Reihen der Schauspieler eintraten, und zwar begegnen uns solche mehrfach, ebenso, wie berühmte Schauspieler, namentlich weibliche sich einem regelrechten Gesangunterricht unterwarfen. Wahrscheinlich kam dies Hiller nicht alles nicht ungelegen, denn es gab ihm Gelegenheit, sich als Schüler und schwärmerischer Verehrer Hasse's und Graun's zu produzieren, aber trotzdem machte er nur sehr selten Gebrauch davon. Er hatte erkannt, daß das einzige musikalische Element, das im Singspiel Berechtigung hatte, das einfache mehrstrophische Volkslied war, allenfalls konnte er den sogenannten Wechselgang und vielleicht auch den Chor gelten lassen. Alles andere mußte sich im Munde des Schauspielers, besonders wenn er einen Mann des Volkes spielte, unwahrscheinlich, ja unmöglich machen. Dadurch, daß er selbst von dieser Bahn gelegentlich abwich, gab er leider seinen Nachfolgern ein Beispiel, daß diese nur zu oft nachgemacht haben. Als seinen unmittelbaren Nachfolger

*) Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Leipzig 1776—1770. I, S. 376.

müssen wir seinen Schüler Neefe bezeichnen, zu dem wir nach dieser langen Abschweifung nunmehr wieder zurückkehren.

In seiner Autobiographie giebt Neefe selbst zu, daß seine ersten Arbeiten sowie seine 3 ersten Operetten ganz unter Hiller's Aufsicht entstanden sind.

„Die Apotheke, eine comische Oper in zween Acten von J. J. Engel, in Musik gesetzt von Christian Gottlob Neefe. Leipzig 1771." So lautete der Titel des ersten Werkes, mit dem er seinem Lehrer vor Augen trat und das er ihm widmete. Die Entstehungsgeschichte selbst teilt uns Engel* selbst in dem Vorworte, daß er Herrn J. J. Banse widmet, mit. Hiller, der fortwährenden naiv-komischen Stoffe überdrüssig, bat seinen guten Freund Engel um einen Text zu einem Singspiel, in dem zur Abwechselung der eigentlich komische Ton herrschte. Engel war nun zwar durchaus kein Mann für Possenspiele. Er war einer von denen, die die Gefahr für den guten Geschmack, die in ihnen lag, erkannte, aber seinem Freunde zu Liebe ging er doch an die Arbeit. Noch ein anderer Grund bestimmte ihn dazu. Er sah den wohlthätigen Einfluß des Singspiels auf die Verbreitung guter Musik und spricht das ganz ähnlich wie Weiße aus. Er wußte zwar, daß für das Publikum nicht die Musik, sondern ein möglichst alberner Text, „wenn man nur darüber lachen konnte," die Hauptsache war. Trotzdem muß sein Werk als einer der besten Singspieltexte bezeichnet werden, der vor allem vor vielen anderen den Vorzug hat, ein deutsches Original zu sein. Er hatte ihn am 10. November 1771 vollendet. — Schon vorher hatte Hiller die Komposition der bereits fertigen Lieder begonnen, aber er erkrankte über der Arbeit und schickte, da Koch auf Vollendung drang, das Libretto an Neefe, den Engel einen jungen Tonkünstler von viel versprechendem

*) Johann Jakob Engel, 1741—1801, bekannter Ästhetiker, Kritiker, Verfasser des berühmten Familienromans „Lorenz Stark". Auch als Reformator der Berliner Bühne, deren Direktion er von 187—194 inne hatte, hat er sich rühmlich hervorgethan.

Genie" nennt. Anfangs Dezember 1771 hatte Neefe seine Arbeit bewältigt und schickte sie unter den Ausdrücken wärmster Dankbarkeit für seinen Lehrer an Hiller. Er hatte sie direkt für Koch's Theater geschrieben, was er in seinem Vorwort auch ohne weiteres zugiebt. Bereits am 1. Januar 1772 konnte er Hiller den selbstgefertigten Klavier-Auszug übergeben, der noch in demselben Jahre mit der Vorrede Neefes im Druck erschien. Ein Satz aus dieser Vorrede ist von Wichtigkeit. „Es finden sich einige Arien in der gegenwärtigen Oper, welch etwas ausgeführt sind, und worinnen ich von dem komischen Tone abgewichen bin. Teils gab mir der Dichter selbst Gelegenheit dazu, Teils haben mich gewisse Neben-Absichten in Beziehung auf das Kochische Theater dazu veranlaßt. Aus diesem doppelten Gesichtspunkte werden sowohl Sie als andere rechtschaffene Kenner der Tonkunst diese Abweichung beurteilen."

Also gab es schon 1771, 5 Jahre nach Erscheinen des ersten Singspieles, gute Sängerinnen. In diesem Falle ist es eine Sopranistin, die 2 schwere italienische Dacapo-Arien zu singen hat. — Neefe betrachtet dies noch als Abweichung, für die er sich in gewisser Beziehung entschuldigen zu müssen glaubte, bald werden wir sehen, wo die italienische Arie noch ganz andere Herrschaft über das Singspiel gewinnt.

Die Handlung sei hier etwas ausführlicher mitgeteilt, da sie für das Singspiel der Nach-Hiller'schen Periode in vieler Beziehung typisch ist. — Enoch, ein ziemlich wohlhabender Apotheker, bisher der einzige in seinem kleinen Dorf, läuft Gefahr, seine einträgliche Stellung zu verlieren, da sich ein Konkurrent am selben Orte niedergelassen hat. Ein dieserhalb angestrengter Prozeß, den er der Gewandheit seines Schwiegersohnes in spe anvertraut, geht verloren, weil sein Gegner die Richter bestochen hat. Ohne ein paar kräftige Seitenhiebe auf die Justiz geht es hierbei nicht ab. Der alte Enoch ist natürlich sehr erbittert über diesen Mißerfolg und verbietet in der ersten Scene seiner Tochter Crönchen den weiteren Umgang mit dem Advokaten

Reiger; auch des Letzteren Versicherung, daß Berufung eingelegt und ein günstiger Bescheid täglich, ja stündlich vom obersten Gerichtshof zu erwarten sei, kann den Vater nicht umstimmen. Die beiden jungen Leute lieben sich aber und wollen nicht von einander lassen. Das ist der eine Konflikt im Stücke. Im Hause Enoch's lebt ferner seine Nichte Fiekchen, eine Waise, die sich auf einem Ball in dem ziemlich blöden Vincent verliebte, was, wie immer im Singspiel, auf Gegenseitigkeit beruht. Dieser Vincent hält Fiekchen für Enochs Tochter, und da er im zweiten Akte kommt, um den Alten um seiner Tochter Hand zu bitten, entsteht hier die andere Seite des Konflikts. Man sieht, daß dieser durchaus nicht auf einer jener faustdicken Unwahrscheinlichkeiten aufgebaut ist, die so oft ihren störenden Einfluß geltend machten. Kaum hat der Vater seine Tochter Crönchen verlassen, als der junge Advokat, wie sie es verabredet hatten, erscheint. Beide sitzen in verliebtem Geplauder neben einander, als plötzlich der Alte wiederkommt. Der Provisor Dietrich, der darauf aufpassen sollte, hatte ihn nicht kommen sehen, und Reiger hat gerade noch Zeit hinter den Ofenschirm zu treten. Enoch ist in furchtbarer Wut, seine Hündin hat mit dem draußen wartenden Hund des Advokaten zu „poussieren" angefangen, und sein Ärger darüber, daß ihm die Spuren seines Gegners nicht aus den Augen schwinden wollen, entlädt sich in dem kleinen Lied:

„Komm du mir wieder, verdammtes Tier,
Und alle Knochen zerschlag ich dir
Ha solch Geleite trug mancher schon
Auf süßer Freite zum Lohn davon."

Der arme Reiger muß nun auch über seine Person die härtesten Worte mit anhören, schließlich hält er das nicht mehr aus, er tritt aus seinem Versteck hervor und stürzt hinaus. Crönchen gelingt es zwar sich reinzuwaschen; sie schiebt alle Schuld auf den Advokaten, aber der Vater verlangt von ihr zum Beweise ihrer Unschuld an seine Anwesenheit das sofortige Versprechen, in die Heirat mit

Vincent zu willigen, der ja bei Enoch um seine Tochter angehalten hatte. Dem Mädchen bleibt nichts anderes übrig, als einen Ohnmachtsanfall zu simulieren. Der alte Enoch schreit natürlich jämmerlich um Hülfe, von allen Seiten kommen Leute und alte Weiber herzu, und jeder giebt einen anderen Rat, alle schreien durcheinander, der Apotheker ruft seine Hündin zur Hülfe, der Provisor wird umgerannt und hält die Flaschen in die Höhe, damit sie nicht zertreten werden, und in diesem allgemeinen Spektakel springt das scheinbar ohnmächtige Crönchen auf, hält sich mit beiden Händchen die Ohren zu und stürzt hinaus. Mit dem allgemeinen Spott über den getäuschten Vater schließt der erste Akt.

Der zweite beginnt mit dem Versprechen Crönchens an Fiekchen, ihren geliebten Vincent nicht zu heiraten, aber Fiekchen traut dem nicht, sie ist außerdem über Vincents vermeintliche Treulosigkeit verzweifelt und beschließt in ein Kloster zu gehen. Als sie Enoch ihren Entschluß mitteilt, bricht dieser in unbändige Heiterkeit aus, die erst durch die Ankunft des Barbiers Trist unterdrückt wird. Dieser Trist ist die typische Singspielfigur, der Nachfolger des Hanswurst, er ist ein armer Melancholiker, der an Verfolgungswahn und anderen Krankheiten leidet; er beginnt dem Enoch auf der Bühne das Gesicht einzuseifen, aber während der Arbeit bekommt er einen seiner Anfälle. Am hellen Tage erblickt er den Teufel und andere Gespenster. Enoch bekommt Angst vor dem Manne, springt mit der Serviette um den Hals und dem eingeseiften Gesicht auf und rast, verfolgt von Trist, durch das Zimmer. Dieser stürzt hinaus und stößt in der Thür auf Vincent, der mit seinem Vater kommt, sich die Antwort auf seine Werbung zu holen. Der eingeseifte Enoch ist ratlos und stürzt in seiner Verlegenheit hinaus. Bald erscheint er wieder mit Crönchen, und Vincent ist natürlich sehr erstaunt, in ihr nicht sein geliebtes Fiekchen zu finden. Es entsteht jetzt eine furchtbare Konfusion. Enoch beginnt an seinem eigenen Verstande zu zweifeln,

als er hört, daß Vincent zwar seine Tochter aber nicht Crönchen heiraten will. Der Provisor macht, wie schon einmal, seine schlechten Witze über die eheliche Treue von Enochs verstorbener Frau. Dem alten Vincent wird schlecht vor Angst, der Provisor geht mit ihm in die Apotheke; Enoch und der junge Vincent bleiben allein, da tritt Fiekchen ins Zimmer, Vincent erkennt sie, und in der Meinung, man habe einen Spaß mit ihm getrieben, fällt er Enoch um den Hals; dieser schüttelt ihn ab und schreit um Hülfe. Wieder fällt er vor Fiekchen auf die Knie, und diese klärt ihn jetzt endlich über seinen Irrtum auf. In diesem Augenblick erscheint Crönchen, der Reiger auf dem Fuße folgt; beide rufen das ganze Haus zusammen, und freudig verkündet der Advokat, daß er für Enoch den Prozeß gewonnen habe. Natürlich willigt jetzt Enoch in die Verlobung Crönchens mit Reiger ein, ebenso wie in die Vincents mit Fiekchen, die sich etwas sträubt und ziert, und mit allgemeiner Fröhlichkeit und einem sehr lustigen Chor schließt das Stück.

Über diese beiden Akte sind nun 26 Musikstücke verstreut, die an sich mit dem Fortgang der Handlung nichts zu thun haben, sondern dieselbe eher aufhalten als fördern.

Das Stück beginnt mit der Ouverture, die ihren Namen Sinfonie mit Recht führt, ist sie doch nichts anderes als eine dreisätzige Sonate für Orchester, ganz im Stile des jungen Philipp Emanuel Bach. Ohne große Erfindungsgabe zu verraten, zeigte sie doch einen ungemein leichten Melodienfluß, wie die meisten Instrumentalkompositionen Neefes. Über die Instrumentation kann ich leider nichts verraten, da von allen Partituren Neefes nicht eine gedruckt worden ist. Leider sind die geschriebenen Partituren aus jener Zeit absolut unzuverlässig, da jeder Theaterdirektor sie zu seinem Gebrauch zustutzte, Gesänge einschob oder ausließ, sodaß man oft nicht weiß, welches die Originalpartitur ist. Zuverlässiger sind schon die Klavierauszüge, obgleich auch diese oft genug von anderen „bearbeitet“

worden sind, ohne daß man eine Angabe darüber für nötig gehalten hätte. Naturgemäß leiden gerade die beliebtesten Werke unter dieser Unsicherheit. Wenn eine derartige Veränderung den Werken bei der Aufführung nur wenig geschadet haben wird — es kam auf ein Lied mehr oder weniger doch nicht an — so erschwert es doch das wissenschaftliche Arbeiten, da man fast nie eine Garantie dafür hat, das Musikstück im Original vor sich zu haben.

Was nun die Musik zu den Einlagen in der „Apotheke" anbetrifft, so steht diese für damalige Verhältnisse auf einer recht respektablen Höhe. Man darf freilich nie vergessen, daß Mozart, der ganz neue dramatische Wege einschlug und in dieser Hinsicht die weitesten Ausblicke eröffnete, noch nicht in seinem Wirken bekannt war. Man kann also füglich von einem Talent zweiten Ranges — und ein solches war Neefe — keine Neuerungen auf dem Gebiete des Dramas verlangen. Er steht in seinem Anfange natürlich auf demselben Boden wie Hiller, unter dessen Aufsicht er ja, wie wir gesehen hatten, auch die „Apotheke" verfertigte. Er ist also hier nichts weniger als Dramatiker, er ist Lyriker, und das mußte er sein, wenn er dem Stile des Singspiels treu bleiben wollte. Wenn Neefe sich hin und wieder davon entfernt und sich der großen Oper nähert, so begeht er damit vom stilistischen Standpunkt aus entschieden einen Rückschritt, aber er scheint damit doch nur dem Zuge der Zeit gefolgt zu sein, denn wie er die großen Koloratur-Arien in das Singspiel einführte, so wies wenige Jahre später Georg Benda dem Recitativ seinen Platz dort an, das auch Neefe einmal anwandte. Wir sehen also das Abweichen von dem reinen Stil gerade bei zwei der bedeutendsten Komponisten. Es scheint dies unter dem Einfluß der Franzosen erfolgt zu sein, die ja auf die ganze norddeutsche Singspielproduktion schon dadurch einen entscheidenden Einfluß haben mußten, daß ihre Werke ständig in den Repertoirs der größeren Bühnen vertreten waren. Mit Ausnahme von Hillers „Jagd" und Bendas „Dorf-

jahrmarkt" dürfte kaum ein Singspiel so viel Aufführungen erlebt haben wie Grétrys Zémire und Azor. Hauptbedingung dafür war jedoch immer, daß einige Mitglieder der Theatertruppen gebildete Sänger waren, und daß das der Fall war, geht wohl aus dem oben angeführten Vorwort Neefes zur „Apotheke" hervor.

In seinen Liedern, und diese überwiegen ja in den ersten Werken durchaus, zeigt Neefe sich als gewandter Melodiker, wenn auch nicht in dem Maße, wie in seinen Instrumentalkompositionen. Immer ist er bestrebt, für die Stimmung den richtigen Ausdruck zu treffen, Freude und Lust gelingen ihm besser, wie tiefes Leid und Schmerz. Aufregende Leidenschaften lagen wohl überhaupt nicht im Charakter des Singspiels. Wirklich dramatisches Genie lag ihm natürlich ebenso fern, wie allen seinen Zeitgenossen außer Mozart und vielleicht auch Georg Benda. Nie hat er es versucht, durch seine Musik die Charakteristik einer Persönlichkeit zu geben, wie das Mozart später so wundervoll gelungen ist. Jedes Lied ist in dem Ton komponiert, in dem es gedichtet ist, die Begleitung spielt eine durchaus minderwertige Rolle, nur die teilweise recht langen Instrumentalvor- und Nachspiele machen hierin eine Ausnahme. Erstere dienten wohl als Notbehelf, um dem musikalisch ungebildeten Schauspieler die Musik ins Gedächtnis zurückzurufen, denn sie bringen regelmäßig die Melodie des Gesanges. — Als Neefe es später bei Seyler und Großmann mit besseren Sängern zu thun hatte, ist er von dieser Angewohnheit zurückgekommen und gab meistens nur den Grundton der betreffenden Tonart an, ein Gebrauch der bei den Franzosen besonders bei Grétry, schon lange eingeführt war. In der That dürfte eine lange Pause zwischen den letzten Worten des Schauspielers und dem Gesange nicht ganz leicht durch Gesten und Bewegungen ausfüllen gewesen zu sein.

Die „Apotheke" wurde bereits am 13. XII. 1771* von Koch in Berlin aufgeführt, so daß man für die Einstudierung

*) Das Datum verdanke ich Herrn Schatz.

nur unglaublich kurze Zeit übrig hatte; über den Erfolg ist uns nichts berichtet, doch hat es mehrere Wiederholungen erlebt, auch Seyler führte sie später mehrere Male auf, und von guten Schauspielern vorgeführt, müssen namentlich die komischen Scenen von ausgezeichneter Wirkung gewesen sein.

Schon kurz nach Beendigung der „Apotheke" machte sich Neefe an eine andere Komposition, die noch in der ersten Hälft des Jahres 1772 erschien.

„Amors Guckkasten" eine komische Operette, Leipzig 1772 hieß das neue Werk, der Dichter war J. B. Michaelis.*

In seiner Chronologie berichtet uns Schmidt.** S. 311 daß Michaelis, indem er Amors Guckkasten in eine Operette verwandelte, den ersten Versuch einer Operette mythologischen Inhalts machte, das ist allerdings nur für Deutschland richtig, denn die Zauberopern spielten in Frankreich schon lange eine große Rolle, während in Deutschland thatsächlich ein Versuch in dieser Hinsicht vor Neefe mir nicht bekannt geworden ist. Nach allem, was bisher über das Singspiel gesagt worden ist, kann man wohl schon sehen, daß es sich mit der Mythologie nicht verträgt. Die unumgänglichen prunkvollen Dekorationen passen dazu ebensowenig wie die kleinen Lieder in den Mund eines mächtigen Zauberers oder gar eines Gottes. So etwas auf die Bühne zu bringen, konnte nicht in der Absicht des Dichters liegen. Der Versuch, der hier angestellt wurde, erstreckte sich vielmehr auf die Einführung des Schäferspiels in die Operette, das unter dem Einflusse der Anakreontik

*) Nach A. W. Schreiber, Dramaturgische Blätter, Frankfurt am Main 1788 Bd. III, S. 133, war er 1746 geboren, zeichnete sich durch Operetten und zwar mehr „durch leichte Gesänge und guten komischen Dialog als durch interessante Pläne" aus. Durch Lessing's Vermittelung war er bei der Seylerschen Theatertruppe als Theaterdichter angekommen, starb jedoch schon 1772 in Halberstadt, und C. F. Dietz berichtet, (a. a. O. S. 24) daß er sein ganzes Leben lang bittere Not gelitten habe und fast verhungert wäre.

**) Christian Heinrich Schmidt: Chronologie des deutschen Theaters, Gießen 1773.

in der Mitte des vorigen Jahrhunderts einen gewichtigen Bestandteil des Repertoirs ausmachte. Aber auch dieser Versuch muß als gänzlich mißlungen bezeichnet werden, denn neben den urwüchsigen und populären Typen des reinen Singspiels konnten sich diese unnatürlichen, aus mißverstandenen Empfindungen hervorgegangenen Drahtpuppen unmöglich auf der Bühne halten. Bedenkt man ferner, daß Michaelis nicht einmal in der Anakreontik des 18. Jahrhunderts zu Hause war, sondern auch diese nur in degeneriertem Zustande auf die Bühne brachte, so kann man sich eine Vorstellung von dem neuen Werke machen.

In der Ausgabe der gesammelten Werke Michaelis' Wien 1791 findet sich eine Vorrede, aus der wir einen Einblick in dessen Entstehung erhalten. — „Mich däucht immer, wenn wir nun ja Operetten haben sollen und müssen, so wären solche kleine Stücke von einem Akte noch das beste Mittel, die Liebhaberey der Menge mit dem Geschmack des ersten Kenners zu vereinigen. Als Nachspiele wären sie das, was sie seyn sollten: eine Posse, die ihren Käufer fände, ohne den reellen Stücken Abbruch zu thun.

Zu Amors Guckkasten gab die erste Idee eine kleine flüchtige Erzählung unter diesem Namen, die ich einem meiner vertrauten Freunde zu Gefallen entwarf und nachher in den hamburgischen Korrespondenten einrücken ließ. Ich verfertigte diese Operette meistens vor länger als Jahr und Tag in Osnabrück, während meines Aufenthalts bei dem hannöverschen Theater. Wegen meiner Psyche muß ich um Entschuldigung bitten. Sie ist nicht die Psyche der Fabel, sondern ein ländliches, naives Ding, wie ich mir ungefähr ein Mädchen gedachte, das den Gott der Liebe auf der Stelle verliebt machen sollte."

Die Operette bestand also ursprünglich nur aus 1 Akte, den Neefe später in 2 teilte, da Koch einaktige Operetten nicht aufführte; aus welchem Grunde, kann Neefe nicht angeben. Die Handlung ist kurz folgende: Komus ein loser Schelm, hat Amor seinen Guckkasten gestohlen

und verlangt von 2 ziemlich prüden Nymphen Dianas, die merkwürdigerweise hineinsehen wollen, einen Kuß als Belohnung; da sie ihn nicht geben wollen, versucht er, ihn sich mit Gewalt zu holen, da erscheinen zwei Hirten, die den Nymphen schon lange nachlaufen und erretten sie. Erst das Erscheinen Amors bringt Komus wieder außer Gefahr, der jetzt die Nymphen beschuldigt, den Kasten gestohlen zu haben. Amor will sie dafür bestrafen, aber die beiden Hirten versuchen ihn daran zu hindern. Sie müssen jedoch die Überlegenheit des Gottes anerkennen, und seine Rache wendet sich jetzt gegen sie, da erscheint Psyche auf dem Plane Amor verliebt sich in sie und giebt die Hirten frei, das Stück schließt mit allgemeiner Versöhnung und einem Divertissement. Letzteres ist für Michaelis charakteristisch. Es wird uns vorgeführt, wie Amor aus Freude über seine Psyche allen Beteiligten erlaubt einen ganzen Tag lang in den Kasten zu sehen, das hat natürlich mit der Handlung des Stückes nichts mehr zu thun, aber er bringt doch wenigstens eine amüsante Scene auf die Bühne, amüsant freilich nur insofern, als sie den niedrigsten Forderungen des Publikums Concessionen macht. Es wimmelt förmlich von Unanständigkeiten, die man heute auf der schlechtesten Variétébühne nicht mehr zu hören bekommt.

Es ist ja natürlich, daß in einem von Amor gebauten Guckkasten Scenen wie Leda mit dem Schwan und Europa mit dem Stier, Thetis und Peleus u. s. w. zu sehen sind, aber die Art und Weise, wie sich die verschiedenen zum Teil vorher so prüden jungen Halbgöttinnen u. s. w. gegenseitig von dem Kasten wegdrängen und jede Gelegenheit einen Blick hineinzuwerfen erhaschen, ist geradezu widerlich. Der Schluß des Divertissements sei als genügende Probe mitgeteilt.

Komus.

Seht her, seht alle her!
Wie Vater Jupiter
Sich als ein weißer Schwan,
An Leden schmiegt, wie nimmermehr
Ein Schwan sich schmiegen kann.

Arkadia (indem sie hineinsieht)
Ein Mädchen im Bade!
Von weitem ein Schwan!

Hermione (die ihr nachfolgt)
Ey, wär ich im Bade!
Den lockt' ich heran.

Arkadia (die sie ablöst)
Da kommt er gezogen! —

Psyche (die sich ans Guckglas drängt)
Sie scheint ihm gewogen!

Hermione (die Psychen über die Achsel guckt)
Jetzt springt er dem Mädchen aufs Knie!

Arkadia (die beide wegstößt)
Weg wirft er die Flügel!

Hermione.
Laß sehen! (Guckt hinein)

Psyche (Folgt ihr nach)
Ach, sieh doch!

Alle Drey.
Hihihi.

Arkadia (guckt wieder hinein)
Und sie —

Hermione (gleichfalls)
Und sie —

Amor, Komus, die beiden Hirten
Und sie? und sie? — — —

(Der Vorhang fällt zu, und die bloßen Instrumente spielen die letzte Zeile vollends aus.)"

Derartiges dürfte wohl auch ziemlich hohen Ansprüchen genügen. Dabei soll gar nicht verkannt werden, daß in diesem Divertissement auch oft wirkliche Komik auf ihre Kosten kommt, und Reese hat jede Gelegenheit benutzt, um

diese zum Ausdruck zu bringen. Es ist dies eine starke Seite von ihm, und er steht hierin mindestens auf gleicher Stufe wie Hiller. Wie er durch die Musik den Bären, den Tiger und das Feuer charakterisiert, das erinnert direkt an Haydns „Schöpfung". Auch die Stelle, wo er Europas Klage bei ihrer Entführung, dann in 3 starken Akkorden Jupiter und die Freude Europas über die Verwandlung musikalisch zum Ausdruck bringt, gehört zu dem besten, was Neefe geleistet hat. Ganz auffallend ist der Schluß. Das Divertissement hört zwar in seiner Haupttonart g-dur auf, aber dem letzten g-dur-Akkord gehen drei Dominant-Sept-Akkorde von c-dur voraus, so daß der Schlußakkord selbst nur als Vorbereitung für c-dur erscheint. Dies war natürlich von Neefe beabsichtigt, um das Abbrechen des Stückes, wie oben gezeigt, wiederzugeben, aber es erscheint doch als ein etwas gewagtes Mittel, denn daß die Sache hier zu Ende ist, konnte man nur daran merken, daß die Musiker aufstanden und nach Hause gingen. Im Übrigen steht Neefes Musik auf gleicher Stufe wie die zur „Apotheke." Auch hier finden sich einige sehr schwere und lang ausgeführte Koloratur-Arien für Sopran, ja auch 2 Ensemble-Stücke, die sicher nur von guten Sängern vorgetragen werden konnten. Diese sowohl wie die Teilung in zwei Akte beweisen deutlich genug, daß Neefe ernstlich an eine Aufführung bei Koch gedacht hat. Koch hatte aber doch genug Geschmack, das Stück nicht aufzuführen, und auch Döbbelin, der in Berlin so manches Werk Neefes aufführte, nahm es nicht an. Trotzdem hat der Stoff noch andere Musiker gereizt, so den bekannten Kapellmeister C. F. Reichardt, der es 1773 in Riga erscheinen ließ, wie der Gothaer Theaterkalender zeigt. Leider habe ich von diesem Werk ein Exemplar nicht erhalten können, obgleich der Klavierauszug gedruckt worden ist.

Mehr Glück hatte Neefe schon mit seinem nächsten Libretto, dem gleichfalls von Michaelis verfaßten „Einspruch".

Nach seinen im Vorworte niedergelegten Angaben hatte der Dichter es 1770 in Leipzig begonnen und bei Seyler beendet. Es war durchaus der niedrig komischen Gattung treu geblieben, wie Neefe sich im Vorbericht zum Klavierauszug ausdrückt, und Michaelis selbst nennt es eine Farce, „bey der er alles mögliche Lob erhalten habe, wenn man recht von ganzem Herzen lacht.“ Die Partitur erschien schon 1772, der Klavierauszug erst 1773.

Auch dieses Stück mußte der Ausführbarkeit wegen in 2 Akte geteilt werden, aber es ging dabei ohne Veränderungen nicht ab, die Neefe sich von seinem Freund, den er nicht nennt, anfertigen ließ. Dadurch wurde die Zahl der Gesangseinlagen um 2 Duette vermehrt, die den Schluß des ersten resp. den Beginn des zweiten Aktes bilden. Folgendes ist der Inhalt des Stückes:

Vater Märten hat dem Liebhaber seiner Tochter Hannchen, der vor einigen Jahren in den Krieg gezogen ist, sein Versprechen gegeben, in die Heirat einzuwilligen, aber im Laufe der Zeit vergißt er es, und gerade jetzt, wo der junge Barthel zurückkehrt, giebt er das gleiche Versprechen einem Schulmeister, obgleich dieser mit der Tochter des Bürgermeisters schon verlobt ist. Sowohl Barthel als auch die Tochter erheben einen Einspruch gegen die beabsichtigte Verbindung, die auch von Märtens Tochter selbst bekämpft wird. Der Schulmeister aber, der immer lateinische Brocken in seine Reden ja sogar in seine Lieder einrückt, versäumt eine Sitzung im Rate und geht zum Vater, um die endgültige Zusage zu erhalten. Um Barthel anzuschwärzen, erzählt er, daß dieser, der einige kleine Kunststücke im Wirtshaus vorgeführt habe, mit dem Teufel in Verbindung stehe. Aber gerade dadurch verdirbt er sein Spiel bei dem abergläubischen Bauern, der seine Tochter nur einem geschickten Hexenmeister zur Frau geben will. Barthel erscheint und vollführt in der That die merkwürdigsten Taschenspielerkniffe mit der Perrücke des Magisters. Märten ist voller Freude, aber der Schul-

meister, der sein Spiel verloren sieht, macht ihn nunmehr darauf aufmerksam, daß das alles nur mit natürlichen Dingen zugehe. Als ihm jedoch plötzlich mit Hannchens Hülfe der Geist seiner ersten Frau schrecklichen Angedenkens erscheint und kurz darnach der Bürgermeister ihn mit Verlust seines Amtes wegen wiederholter Sitzungsversäumnis bestrafen will, giebt er sich besiegt, und schwört hoch und teuer des Bürgermeisters Tochter nehmen zu wollen. Barthel giebt zwar zu, daß er nicht hexen kann, aber er bekommt sein Hannchen natürlich trotzdem, und das um so lieber, als er sich als Soldat einen großen Sack mit Gold gespart hat.

Neefe nannte das Singspiel „der Erinnerung eines gewissen Recensenten gemäß „die Einsprüche", weil wirklich nicht einer sondern zwei Einsprüche darin vorkommen." Er giebt selbst zu, daß er bei der Composition eine Schwierigkeit nicht habe überwinden können, nämlich die Einförmigkeit zu vermeiden, die durch den fortwährend gleichbleibenden Ton zum Teil allerdings geboten war. Es war das um so lästiger für ihn, als Michaelis selbst den poetischen Teil anscheinend vernachlässigt hat. Jedenfalls steht er an Wert hinter dem Dialog zurück. Im Ganzen bedeutet das Werk aber doch einen großen Fortschritt gegen „den Guckkasten", sowohl vom poetischen Standpunkte als auch von dem des Geschmacks des damaligen Publikums aus. Die Art und Weise wie sich hier die einzelnen Personen beschimpfen, ist zum Teil wirklich komisch und hat sicherlich eine vorzügliche Wirkung gehabt. Als Beispiel setze ich hier die Stelle her, wo Hannchen dem Schulmeister sagt, daß sie ihn nicht leiden kann und ihm eröffnet, was ihn in einer ihr aufgezwungenen Ehe zu erwarten hat.

„Ich will dir das Leben sauer machen. Fangeball will ich mit deinem Bärschkopfe spielen, und mit deinen dürren Beinen die Spinnweben abkehren. Deine Hölle auf Erden sollst du an mir haben; und in alle Zeitungen sollst

du es setzen lassen, wenn ich jährlich einmal so freundlich aussehe, als Xantippe im A b c."

Rechnet man den bereits erwähnten kleinen Mangel ab, so steht die Komposition der 28 zum größten Teil einstimmigen Arien hier auf derselben Höhe wie in der Apotheke. Hier ist übrigens zum ersten und zum letzten Male Neefe ganz dem reinen Singspiel treu geblieben, die Dacapo-Arien finden sich hier nicht. Am 30. III. 1772* hatte K o c h in Berlin seinen festen Wohnsitz genommen und brachte in demselben Jahre am 16. X. „die Einsprüche" zur Aufführung.

Gleichfalls in dasselbe Jahr fällt Neefes Mitarbeiterschaft an H i l l e r s Operette „Der Dorfbarbier". Der Text war von C h r i s t i a n F e l i x W e i ß e, und der vielbeschäftigte H i l l e r hatte wohl keine Zeit, sie selbst fertig zu stellen. Sicher aber hat er darauf gesehen, daß Neefe sich streng an seinen Styl hielt, denn die kleinen Unterschiede, die wir hin und wieder zwischen beiden zu finden glaubten, die sich besonders bei Neefe in einer weiteren Ausgestaltung der Melodie geltend machen, fallen hier ganz fort. Auch dieses Stück war für K o c h bestimmt und mußte eben aus diesem Grunde in 2 Akte geteilt werden, während es ursprünglich nur aus einem bestand.

Wir haben nicht nur in diesem letzten Werke, sondern auch in den 3 vorhergehenden mehrmals Neefes Abhängigkeit von H i l l e r betonen müssen; wir haben andrerseits auch gesehen, wie Neefe durch Einführung rauschender Dacapo-Arien in das Singspiel eine Stilwidrigkeit beging, die sich H i l l e r zwar gleichfalls, aber in viel beschränkterem Maßstabe hat zu Schulden kommen lassen. Die Partituren zu all diesen Werken sind bei B r e i t k o p f und H ä r t e l erschienen, und aus ihrem „Handschriften-Katalog vom Jahre 1780" geht hervor, daß eine Abschrift dort zum Preise von

*) Vgl. Brachvogel. Geschichte des königl. Theaters zu Berlin. Berlin 1877. Bd. I S. 244.

9, 8 resp. 11 Thalern zu erhalten war. Durch seine Anwesenheit in Leipzig war Neefe auch in den Stand gesetzt, die Klavierauszüge herzustellen und herausgeben zu lassen. Das änderte sich jedoch mit den nächsten Jahren, wo ihn seine Beschäftigung mit einem anderen großen Werk ebenso wie später seine Stellung bei Seyler sehr in Anspruch nahmen, und wir können ein ganz genaues Bild von Neefes Entwickelung nicht mehr geben, da zu seinen wichtigsten und beliebtesten Werken die Musik garnicht oder nicht vollständig erhalten ist. Wir müssen uns auf das Wenige, was wir besitzen, verlassen. Eins geht jedoch mit unbedingter Sicherheit daraus hervor, nämlich daß Neefe sich immer weiter vom reinen Singspiel entfernte, daß er sich immer mehr der Oper näherte.

Zuerst ist dies auf einen Franzosen zurückzuführen, der gerade damals seinen später so übermächtig gewordenen Einfluß geltend zu machen begann, auf den in Lüttich geborenen Grétry. Es ist freilich nicht ganz richtig, Grétry einen Franzosen zu nennen. Er hatte in Italien studiert und ein durchaus neues italienisches Element in die französische comédie mêlée d'ariettes eingeführt, nämlich das Recitativ, aber er hat trotzdem die von ihm selbst erfundene neue Form schon in so hohem Maße vervollkommnet, er hat schon so viele spezifisch französische Werke verfaßt und sich ferner in Frankreich einer so ungeheuren Popularität erfreut, daß man ihn im großen ganzen doch als Franzosen gelten lassen muß. Zu seinen beliebtesten Werken zählt die bekannte Operette Zémire und Azor, die auch in Deutschland unzählige Mal, überall mit demselben Erfolge gegeben wurde. Im Theaterkalender von 1776 findet sich die erste Notiz darüber, daß auch Neefe diese Oper in deutscher Bearbeitung in Musik setzte, und zwar soll die Arbeit nach der Übersetzung von H. Faber im Jahre 1772 bereits fertig gewesen sein. Bedenkt man, daß das französische Werk erst 1771 zum ersten Male aufgeführt worden war, und daß Neefe 1772 schon 2 Singspiele

geschrieben hatte, so erscheint diese Nachricht unglaubwürdig, und das um so mehr, als im nächsten Bande des sonst ziemlich zuverlässigen Werkes auf S. 191 richtig angegeben ist, daß Reefe an Zémire und Azor nach der Thümmelschen Übersetzung arbeitete. Noch dasselbe Jahr 1776 brachte die Komposition zum Abschluß. — Denn im 3. Bande, der Anfangs 1777 herausgegeben wurde, ist die Arbeit bereits als fertig bezeichnet.

Von den 4 Übersetzungen, die mir Herr Schatz zur Verfügung stellte, ist keine aus dem Jahre 1776, in welchem Jahre die Thümmelsche gedruckt erschien, aber in allen 4 finden sich ausgedehnte Recitative, und es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß auch Reefe nicht davor zurückgeschreckt sein wird, dies neue Element in das deutsche Singspiel einzuführen. Auch der kurz vorher erschienene „Dorfjahrmarkt" von Georg Benda enthielt ein solches; freilich nur ein ganz kurzes. Das Stück wurde öfter von Seyler und Großmann aufgeführt. Ersterer hatte freilich nicht gleich dies Wagnis unternehmen wollen, denn ein solches blieb es immer, wenn ein deutscher Musiker in damaligen Zeiten mit einem Franzosen konkurrieren wollte, und ganz besonders mit einem Grétry. In einem recht beliebten Singspiel, dem „Tadler nach der Mode" von dem jüngeren Stephanie, ließ er also eine Arie daraus von Frau Hellmuth, einer seiner bedeutendsten Sängerinnen vortragen, und der Erfolg war ein allgemeiner, wie aus einer Notiz im Theater-Journal für Deutschland Bd. I St. 4 S. 175 hervorgeht. Als die Wiederholung des Versuchs gleichfalls günstig ausfiel, führte er das Stück auf, und es behauptete sich für lange Zeit auf dem Repertoir. Auch Großmann übernahm es in seinen Spielplan. Thayer behauptet, das Stück sei später unter dem Titel: „Was vermag ein Mädchen nicht?" gedruckt worden. Nach Goedeke existiert in der That dieses Stück, und wie mir Herr Schatz mitteilt, wurde es von Großmann in Hannover mit der Musik

von Neefe am 18. V. 1787 aufgeführt, am 15. X. 1789 führte er dasselbe Stück mit der Musik von Grétry auf; der Text zu diesem Werk ist in der Schulbuchhandlung zu Hannover erschienen. Dies sowohl, wie die Thatsache, daß die Handlung von Zémire und Azor recht gut unter jenen Titel gefaßt werden kann, sprechen wohl genügend für die Richtigkeit von Thayers Behauptung.

Das Stück behandelt den bekannten Stoff, daß ein Prinz durch eine Fee in einen abstoßend häßlichen Menschen verwandelt wird, woraus ihn die wahre Liebe eines Mädchens erlöst; auch hier sehen wir wieder einen Text, der mit dem Charakter des Singspiels nicht übereinstimmt, und den aufzuführen erst eine große Vervollkommnng der scenischen Einrichtungen möglich machte.

Gleichzeitig mit dem vorigen Stücke arbeitete Neefe an der Komposition des ganz kurzen Singspiels „Heinrich und Lyda." — Der Text war nach bekannten Vorbildern, besonders nach Weiße und Gotter zuerst im Jahre 1774 als Drama, dann 1776 als Singspiel erschienen. Über den Dichter finden wir folgendes Urteil.* „Herr D'trien ist ohnstreitig eins unsrer hoffnungsvollsten dramatischen Genies. Er studiert menschliches Herz und spürt dem Gange der Leidenschaft nach. — Sein Dialog ist edel Natur."

Obgleich die Komposition nur aus 1 Overture, 1 Recitativ, 2 Duetten und 9 Solostücken besteht, ist sie doch für Neefes Entwickelung von großer Wichtigkeit. In einem „Romanze" betitelten Liede bewegt er sich fast ganz auf dem Boden des alten Schäferspiels. Die Hirtenweisen, die kurzen betonten Sechzehntel mit darauf folgender 3/16 Note, die man zur Naturmalerei mit Vorliebe anwandte, die wir auch noch in „Amors Guckkasten" antreffen konnten, sie tönen hier wiederum an unser Ohr, wenn wir die alte Sage von Hero und Leander auf einen Lykas und

*) Berlinisches litterarisches Wochenblatt Berlin 1777. S. 324.

seine Myrtha übertragen hören, aber nur vorübergehend nehmen uns solche Eindrücke gefangen. Bald hören wir in rauschendem Schwunge wieder eine große italienische Arie ertönen; ein Duett mit 32steln im Allegretto in Terzengängen stellt schon die höchsten Anforderungen an die Fähigkeit der Sänger, und ein breit ausgeführtes dramatisches Recitativ, nicht das Secco-Recitativ der Italiener mit dem konventionellen Schluß, vielmehr ein Mittelding zwischen diesem und dem Melodram, lassen uns das Singspiel ganz vergessen. Schon am 25. III. 1776 wurde es von Döbbelin in Berlin, noch im selben Jahre am 5. VII. von Benda in Gotha aufgeführt. Es ist gewiß kein schlechtes Zeichen für Neefes Beliebtheit, wenn die beiden bedeutendsten Bühnen der damaligen Zeit sich so mit der Aufführung beeilen. Wir nähern uns dem Höhepunkte in Neefes Leben, der ersten Zeit des seines Bonner Aufenthalts.

Nur erwähnt sei hier vorher seine Komposition zu den „Zigeunern" von H. F. Möller. Dieser Text hat nur insofern Bedeutung, als er der Vorläufer von Weber's „Preciosa" ist. An dramatischem Gehalt mangelt es ihm durchaus, in mehreren Rezensionen aus damaliger Zeit ist er nach Verdienst heruntergemacht worden. Wenn trotzdem mehrere gute Musiker wie Kaffka, Holly, Neefe sich an das Werk heranmachten, so geschah es nur, weil trotz seiner Rührseligkeit das Stück viele Zuschauer heranzog und oft gegeben wurde. Ein gutes Licht wird durch derartiges nicht gerade auf das damalige Publikum geworfen. Übrigens scheint die Musik Neefes doch die verbreitetste zu sein, denn auch die Berliner bekamen sie am 13. III. 1779 und danach noch so manches Mal zu hören.

In Bonn nahm jedoch ein anderes Werk seine ganze Kraft in Anspruch, das freilich mit den „Zigeunern" die Qualität des Textes zum Mindesten gemein hat, das aber dem Komponisten eine größere Aufgabe bot. Gemeint ist die „Adelheit von Veldheim", ein Schauspiel mit Gesang

in 4 Akten von Großmann, Leipzig 1781. Aus einem Briefe Neefes an seinen Verleger Dyck in Leipzig erfahren wir über die Entstehung folgendes:

Schon als Schauspieler unter Seylers Direktion hatte Großmann dieses Stück begonnen und mit seinem Freunde Neefe Verabredungen bezüglich der Musik getroffen. Bald schied jedoch der Dichter aus der Truppe, und da er keine Hoffnung mehr hegte, je mit Neefe wieder zusammenzutreffen, verwendete er einige der bereits fertigen Einlagen in anderen Stücken. — Seylers Bankerott führte die beiden jedoch wieder zusammen, und mit erneutem Eifer gingen sie an die Arbeit.

Schon in dem Vorwort zu seinem Lustspiel „Nicht mehr als sechs Schüsseln" hatte Großmann die demnächstige Fertigstellung anzeigen können, und da dieses einen ganz außerordentlichen Theatererfolg in Deutschland errang, war man im höchsten Grade gespannt auf das neue Stück. Um so größer war die Enttäuschung, als der Text erschien.

Die Litteratur- und Theaterzeitung griff Großmann im 2. Hefte des 3. Jahrgangs S. 265 ff. auf das heftigste an. Die zahllosen Widernatürlichkeiten und verunglückten Witze wurden mit Recht als besonders störend hervorgehoben; dazu kam noch, daß der Dichter seinen Mangel an Geist durch sehr alberne Zoten und eingestreute französische Brocken zu übertünchen suchte, ohne daß es ihm natürlich dadurch gelang, das Stück auf ein höheres Niveau zu heben. —

Adelheit von Veldheim, eine junge Deutsche, wird zu 4 anderen Frauen verschiedener Nationalität in den Harem des Sultans von Tunis gebracht, und im Gegensatz zu ihren Schicksalsgenossinnen wird sie von ihrem Gebieter aufs schwärmerischste geliebt. Sie aber teilt diese Neigung nicht, sondern hat ihr Herz bereits einem jungen Deutschen geschenkt, der sich in das Vertrauen des Sultans einzuschmeicheln weiß und sie durch Verrat mit Hülfe des Maltheserordens zu Schiff entführt; aber der Sultan jagt

ihnen nach, besiegt sie und läßt die Maltheser Ritter, die er gefangen genommen hat, über das Paar das Urteil sprechen! Diese verurteilten ihren Gefährten und seine Geliebte wegen Verrats am Sultan zum Tode!! Schon sollen sie abgeführt werden, da erscheint Adelheit's alter Vater, der natürlich auch auf dem Schiffe war, und bittet um Erbarmen, was ihm vom Sultan auch großmütig gewährt wird.

Man wird schon hieraus ersehen, daß die erwähnte Kritik nicht zu scharf war, und zu all dem kam noch, daß kaum ein Theater die Aufführung übernehmen konnte, „da es dazu 5 singbare Frauenzimmer benötigte". Großmann selbst hatte es zwar am 23. IX. 1780* in Frankfurt am Main im Theater am Junghof und am 11. November desselben Jahres in Bonn aufgeführt, aber er mußte sich doch auf allgemeines Verlangen entschließen, eine Änderung vorzunehmen. Dies that er denn auch, und wir lesen darüber im 5. Bande 1782 Heft I S. 77 der Litteratur- und Theaterzeitung:

„Von Leipzig aus ist uns ein gedruckter halber Bogen zu Händen gekommen, der Veränderungen zur Adelheit von Feltheim enthält, die unsern Beifall haben. Der Bassa singt nun nicht mehr wie ein deutscher Barde von der Festigkeit der Eiche, die in Tunis niemand kennt, sondern als ein Araber, und Mehmet wird auch nicht mehr die Frauenszimmer durch Zoten verjagen. Wir wünschen also, das es Herrn Döbbelin und Herrn André nunmehr gefallen möge, das Publikum bald mit der Vorstellung dieser Operette zu erfreuen. Verschiedene Scenen müssen auf dem Theater große Wirkung thun."

Natürlich konnten diese Veränderungen aus dem „elenden Stück", wie es ein Kritiker nennt, kein gutes Singspiel mehr machen. Aber was ihm trotzdem eine ungeheure Beliebtheit verschafft, war die Musik. Zahllose Aufführungen in ganz Deutschland sprechen dafür. In

*) Auch diese Daten verdanke ich Herrn Schatz.

derselben Zeitung S. 397 findet sich folgende Kritik. „Außerdem ist noch Herr Neefe, Musikdirektor, dabey,* ein Mann, dessen musikalische Talente berühmt sind. Auf das sonst elende Stück Adelheit von Veldheim, hat er seine Kunst verwendet, die es jedem, der Gefühl für die Tonkunst hat, zum angenehmen Schauspiel machen müssen." Leider habe ich weder Partitur noch Klavierauszug erlangen können, ja es ist mir nicht einmal bekannt, ob diese überhaupt gedruckt worden sind, doch scheint mir das bei dieser Popularität zweifellos. Nach den Notizen in den Ephemeriden** wurde „Adelheit von Veldheim" in Berlin 1785 und 1786 je 6 mal, 1787 4 mal aufgeführt, bei dem gerade in Berlin sehr reichhaltigen Repertoir ist das schon eine große Zahl. Nach einer Angabe des Herrn Schatz wurde es auch in Wien am k. k. National-Theater an der Burg von den Zöglingen der Thomas-Pflanzschule schon 1781 aufgeführt und auch sonst lassen sich, namentlich in Norddeutschland viele andere Aufführungen nachweisen. Es war Neefes beliebtestes und wohl auch sein bestes Stück, denn als der Theater-Kalender von 1798 wegen Raummangels nur noch die bedeutendsten Kompositionen der größten Musiker bringen konnte, führte er von Neefe die „Adelheit von Veldheim" an.

Das letzte Singspiel Neefes betitelt sich:

„Der neue Gutsherr"

in drey Akten von Dyck.

Im Besitze des Herrn Schatz befindet sich eine Textausgabe, mit einem Vorworte des Verfassers, in dem er folgendes mitteilt: „Herr Hiller will die Gefälligkeit haben, die Musik für mich zu den Gesängen zu setzen. Ein Klavierauszug dieser Musik wird im Druck erscheinen."

Das Vorwort ist datiert vom 6. Juli 1781. Von dieser Musik ist nie etwas bekannt geworden, und es ist

*) Bei der Großmann'schen Gesellschaft, die damals in Cassel spielte.

**) Ephemeriden der Litteratur des Theaters. Berlin 1784—1789.

auch nicht anzunehmen, daß sie existiert hat, denn nichts hätte Neefe ferner gelegen als seinem geliebten Lehrer Konkurrenz zu machen. Wahrscheinlich hat sie dieser, wie er das ja schon mehrmals gethan hatte, Neefe zur Komposition übergeben, als er selber keine Zeit hatte; die ersten Notizen über Neefes Thätgkeit finden wir wiederum in der Litteratur- und Theaterzeitung. Dyck hatte in dem Vorwort einige recht gute Anweisungen über die „Stellung der Gesänge im Singspiel" und sonstiges gegeben. Wenn er sie nun selber befolgt hätte, hätte sein Stück gewiß an Wert gewonnen, so aber steht es nicht viel höher, als die berüchtigte „Adelheit von Veldheim".

Über Neefes Musik sind wir durch einige Notizen des 6. Bandes der Litteratur-Theaterzeitung, also aus dem Jahre 1783, unterrichtet. Die erste Lieferung befindet sich ferner im Klavierauszug auf der Kgl. Bibl. zu Berlin. Dort wird es „eine Oper in drey Aufzügen" genannt und der Text als von Dyck und Jünger herrührend angegeben. Danach ist anzunehmen, daß Jünger der Verfasser der Einlagen ist. — In der Zeitung heißt es:

„Diejenigen, welche Herrn Neefes angenehme Musik zu Adelheit von Veldheim kennen, werden sich im Voraus auf diese neue Oper von ihm freuen, die vermutlich bald auf dem hiesigen Theater erscheinen wird. Die Klavierspieler machen wir besonders auf folgende Stücke in der ersten Lieferung aufmerksam, auf das Duo zweyer Bäuerinnen, die ihrem neuen Gutsherrn Blumen bringen, auf die Arie des neuen Gutsherrn, auf Theresens Cavatine, den Wechselgesang zw. Feldheim und Ther., der ein ächtes süßes Schäferstück ist, auf die reizende Arie der Gutsfrau und auf das Finale des Schulmeisters mit den Dorfkindern, ein Stück voll der drolligsten Laune, das schon allein das Glück des ersten Aktes einer Oper machen müßte. Auch die übrigen Stücke an ihrem Platze, besonders das Einleitungschor der Bauern, die auf ihre neue Herrschaft warten, das Lied eines alten Pächters

worin er seine Frau vor der Residenzstadt warnt, Feldheims melancholische Arie u. s. w. Kurz, wer diese erste Lieferung gespielt hat, wird fleißig in den Buchläden nachfragen lassen, ob die beiden noch rückständigen Lieferungen erschienen sind." Die zweite von diesen Lieferungen erschien noch im selben Jahre und wird S. 793 besprochen.

„Wir haben uns mit der Durchspielung dieser 2. Lieferung wieder sehr angenehm unterhalten, sie enthält den 2. Akt der Oper der mit Recht dem Komponisten noch mehr Stoff gab, als der erste, denn die Wichtigkeit des Gesanges muß mit dem Fortschritt der Handlung zunehmen. Jedes Stück in dieser Lieferung ist an einem Platze sehr gut; am öfterstten wird man aber doch auf das Duett der beiden Liebenden auf des jungen von Feldheim Rondeau auf dessen Arie, wodurch er sich im Unglück zur Standhaftigkeit aufmuntert, auf Amaliens Arie, und auf die äußerst drollige Romanze, die den Dichtern und Komponisten gleich viel Ehre macht, zurückkommen; auch das Schlußlied dieses Aktes wird man seiner angenehmen Melodie und seines moralischen Inhalts wegen oft singen. Wie wir durch einen Brief von Bonn aus wissen, so ist Herr Neefe mit dem 3. Akte so gut als fertig, und wir dürfen also bald hoffen, die Oper auf dem hiesigen Theater zu sehen; unterdessen laden wir die Liebhaber des deutschen Singspiels ein, den Klavierauszug der beiden ersten Akte fleißig durchzuspielen und durchzusingen. Sie werden dem Recensenten gewiß für seine Anempfehlung dieser sowohl von der poetischen als auch der musikalischen Seite vorzüglichen Gesänge Dank wissen und die Vorstellung der Oper dann mit desto mehr Vergnügen sehen." Der Inhalt des Stückes ist folgender:

Jacob und Conrad, zwei Söhne eines reichen Bauern Paul, haben ihr Dorf verlassen, in der Stadt ihr Glück gemacht und kehren mit ihren Frauen in das Dorf zurück, da der ältere das Gut, zu dem das Dorf gehört, gekauft hat. Diese beiden Brüder haben eine Schwester Therese,

und diese wird geliebt von Herrn von Feldheim, dem Sohn des stark verschuldeten früheren Pächters des Gutes, eine Neigung, die auf Gegenseitigkeit beruht. Der gleichfalls stark verschuldete Besitzer des Nachbargutes v. Brockenschröter will aber diese Therese auch heiraten wegen ihrer reichen Mitgift und der daraus entstehende Konflikt steht im Mittelpunkte der Handlung. Um die Sache noch komplizierter zu machen, muß aber der junge v. Feldheim noch der Freund des Jacob Klarenbach sein. Der Baron, der von Therese rückgewiesen wird, beschließt diese mit Gewalt zu entführen und zwar auf folgende Weise:

Er benutzt das den Bauern zustehende Recht des Schießens bei festlichen Gelegenheiten, indem er eine Fensterscheibe im Schloß entzweischießt. Bei dem dadurch entstehenden Auflaufe wird Therese entführt. Wie stark sich Dyck bisweilen vergreift, erkennt man aus folgendem: Auf der Bühne sehen wir im 3. Akte den Schulmeister mit einer Kammerjungfer der soeben eingezogenen Herrschaft schäkern, da erscheint der Baron, wie er sich vorgenommen mit der Flinte. Er sieht zwar die beiden und weiß, daß, wenn er seine That ausführt, er unbedingt gesehen werden muß, aber er schießt doch, und das Schicksal ist ihm hold gesinnt, „der Schulmeister fällt auf den Rücken und die Kammerjungfer thut einen Schrey und rennt ab"; gleich darauf erscheinen die Bauern und die neue Herrschaft, dgl. der Gerichtsherr. Die Kunde von Theresen's Entführung hat sich verbreitet, auch Feldheim erscheint mit der Aufforderung den Flüchtigen nachzusetzen und als Niemand ihm folgt, stürzt er obgleich die Pferde schon gesattelt sind, wie er selbst sagt, nicht etwa allein ab und bittet auch seinen Freund nicht mitzukommen, sondern — er singt eine Arie:

Dich Geliebte mir entrissen,
Dich von mir getrennt zu wissen,
Der Gedanke macht mich leben ꝛc.

Trotz des Vorsprunges, den dadurch die Flüchtigen auf S. 114 gewinnen, sind sie auf S. 121 bereits wieder ge-

fangen, ohne Scenenwechsel natürlich, auf S. 125 verloben sich Therese und Herr von Feldheim, Jakob schenkt ihnen das neue Gut, das er am Vormittage desselben Tages zum ersten Male betreten hat, die hohen Herrschaften verlassen noch am selben Tage ihr Landgut und kehren zur Stadt zurück, und damit die Sache doch auch einen moralischen Abschluß hat, läßt Dyck die Bauern — auf ihr Recht des Schießens bei feierlichen Gelegenheiten verzichten. Mit den Worten der Bauern S. 159. „Wir wollen! wir wollen! Gewiß! ja gewiß: Es ist ein alberner Gebrauch das viele Schießen! Ja! Es ist ein alberner Gebrauch!“ schließt der sogen. Dialog und es reiht sich ihm ein sehr langes poetisch-musikalisches Finale an, das durch seine Länge schon die Nachahmung der franz. Schlußballets anzeigt, und in dessen Verlauf der Schulmeister auch glücklich mit seiner Leipziger Kammerjungfer vereinigt wird. Dieses Agglomerat von Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten liest sich wirklich wie eine Parodie auf einen Teil der damaligen Libretti, die dem gesunden Menschenverstande Hohn sprachen. Besser ist der poetische Teil, der freilich nicht von Dyck herrührt. Eine dritte Lieferung scheint nicht erschienen zu sein, denn eine Besprechung findet sich nicht, und da Großmann Anfang 1784 das Theater schließen mußte, war ja auch die nächstliegende äußere Veranlassung weggefallen.

Für uns ist die erste Lieferung noch in einer Beziehung wichtig. Das erwähnte Lied, in dem ein Pächter seine Frau vor der Stadt warnt, ist zwar ein mehrstrophisches Lied, aber die letzte Strophe wird nicht nach derselben Melodie gesungen, wie die ersten. Das hat schon Seyfert* bemerkt, aber er hatte anscheinend nicht gesehen, daß hier der Dichter schon die Veranlassung gegeben hat, denn die betreffende Strophe ist kürzer als die vorhergehenden. In dieser Hinsicht kann man also nur mit einer starken Reverse

*) Seyfert: Das musikalisch-volkstümliche Lied. 1770—1880 im X. Bande der Vierteljahresschrift.

von einem „Hinausgehen über Hiller“ sprechen; aber sonst finden sich so manche prächtige Gedanken gerade in diesem letzten Werke, daß man allerdings einen Fortschritt gegen Hiller nicht verkennen kann. Unter den mit Recht hervorgehobenen Stücken sei hier der Kuriosität halber auf ein Lied des Barons aufmerksam gemacht, daß Neefe dem „Tableau parlant“ von Grétry entlehnt hat. Das Finale ist eine von Neefes allerbesten Kompositionen, voll freundlichen Humors. Der lateinisch sprechende Schulmeister ist uns aus den Einsprüchen schon bekannt; sein Eifer, mit dem er ziemlich unwichtige Dinge vorträgt, ist von Neefe launig karrikierend wiedergegeben durch die auf- und absteigenden Töne, wie durch die langgezogene Koloratur am Schluß. Ein kräftiger, heller Chor der Knaben, der sicherlich absichtlich einen populären Ausbruch erhalten hat, und an den Lortzings „Wildschütz“ erinnert, beschließt den ersten Akt.

Wir sind am Schluß von Neefes Thätigkeit im Singspiel angelangt. Sein übriges Schaffen am Theater hat mit dem Singspiel so gut wie nichts mehr zu thun. Es sei daher hier ein kurzer Rückblick auf seine Thätigkeit und die Entwickelung des Singspiels gestattet. —

Wir hatten gesehen, daß Hiller es in ganz reiner Form aus den Händen der Franzosen erhalten hatte, wir hatten ferner gesehen, daß sein Erscheinen für die Erhaltung des deutschen Theaters eine unbedingte Notwendigkeit war, daß ferner das deutsche Kunstlied ihm, wenn nicht seine Existenz, so doch seine Popularität verdankt. Die Frage liegt nahe, wie eine durch so viel zusammenfallende Faktoren bedingte Kunstform so schnell degenerieren kann, daß schon nach 10—12 Jahren von der eigentlichen Form fast nichts mehr übrig bleibt, und die Antwort ist eine mehrfache. Am schnellsten verlor das Singspiel seine Berechtigung als Drama, denn Lessings und Goethes Wirken, zugleich das aufgehende Verständnis für Shakespeare brachten doch das Kunstverständnis ein großes

Teil schneller vorwärts, als diese immerhin ziemlich seichte und namentlich konventionelle Poesie.

Auch im Liede, wo es wohl die größte Berechtigung hatte, konnte es dem Ansturm des Hainbundes nicht standhalten, war doch im Liede des Singspiels der freie Lauf der Empfindung durch die umgebende Handlung gehemmt, ein Zwang, den auch der Komponist unangenehm empfinden mußte. Dennoch muß man daran festhalten, daß die Hauptaufgabe des Singspiels in der Popularisierung des Kunstliedes bestand. Schnell genug hatte es diese Aufgabe erfüllen können. Das selbstständige Auftreten der Lyrik im Anfang der 70er Jahre beweist dies, und ohne Einführung neuer Elemente hatte es danach in Deutschland keine Existenzberechtigung mehr. Da es aber doch schon zu populär geworden war, um ganz zu verschwinden, so traten eben diese neuen Elemente ein.

Daher hielt es sich gerade an der Stelle, wo es seiner Erfindung nach am wenigsten hingehört, am längsten, nämlich als Operette, d. h. als Gegengewicht gegen die italienische Oper, und hierfür sind neben den bereits genannten negativen auch positive Gründe vorhanden. Die gebildeten Sänger und Sängerinnen verlangten natürlich nach größeren Aufgaben, als die Volkslieder ihnen bieten konnten, und so sehen wir denn nach und nach die spezifischen Eigenschaften der italienischen Oper in das Singspiel hinüberwandern. Zuerst trat die Koloraturarie, dann das Recitativ diesen Weg an, und wir haben gesehen, welchen Anteil Neefe an dieser Entwickelung genommen hat. —

Viel schneller als in Norddeutschland vollzog sich dieser Übergang in Österreich. Hiller war zwar in Wien aufgeführt worden, aber er hatte nie so recht festen Fuß fassen können. Das Land stand viel zu sehr unter italienischem Einfluß. Daß dieser in Norddeutschland nicht so groß sein konnte, lag erstens an der größeren Entfernung, zweitens daran, daß sich hier die musikalische Produktion

bei weitem nicht so auf einige Städte konzentrierte, wie in Österreich. Als daher Kaiser Josef II. 1778—1783 im Burgtheater dem deutschen Singspiele eine eigene Stätte errichtete, bemerkte man in den zahlreichen außerordentlich populären Werken von Umlauf, Mozart und Dittersdorff, die doch die erste Stelle einnahmen, schon in der Form den gemischten Einfluß des deutschen reinen Singspiels und der italienischen Opera buffa, denn Lied, Arie, Recitativ und Prosa wechseln mit einander ab. Aber gerade diese Form eroberte sich bald in Deutschland die Alleinherrschaft, hauptsächlich deswegen, weil wirklich bedeutendere Musiker sie unter ihren Schutz nahmen. Beethovens Fidelio und Webers Freischütz sind ebenso wie Lortzings Werke daraus hervorgegangen. Als 1789 das neue Hoftheater in Bonn gegründet wurde, sehen wir daß das Wiener Singspiel fast das ganze Repertoir beherrscht; Hiller, Neefe, Benda, Schweizer, André sind so gut wie abgesetzt; hin und wieder erscheint mal ein Bendaisches Werk, und doch hatten diese einfacheren Leute eine wichtigere Mission zu erfüllen gehabt, als die süddeutschen Operettenkomponisten, natürlich mit Ausnahme Mozarts. Sie hatten das deutsche Lied zu Ehre und Anerkennung gebracht, und im Volke das Interesse am deutschen Gesange wieder erweckt. Dafür können wir ihnen von ganzem Herzen dankbar sein.

Neefes übrige Thätigkeit am Theater ist für seine Entwickelung kaum von Bedeutung. Seine Arbeit besteht nur in sogenannten Gelegenheitskompositionen, mit Ausnahme des Melodrams „Sophonisbe".

Am 27. I. 1775 hatte Georg Benda in der Ariadne und bald danach in der Medea eine für Deutschland neue Bühnengattung, das Melodram, ins Leben gerufen und einen sensationellen Erfolg damit erzielt. Seyler beauftragte darum 1776 seinen neuen Kapellmeister mit der Komposition eines solchen Einakters, zu dem A. G. Meißner den Text lieferte. Neefe verwahrt sich im Vorworte zu

einem Klavierauszug gegen den Vorwurf der Nachahmung. Aus eben dieser Quelle erfahren wir, daß das Stück in Leipzig, Frankfurt, Mannheim Mainz und Münster aufgeführt worden ist. — Wir müssen dieser Nachricht Glauben schenken, obgleich sich weder die Aufführung in Leipzig, noch die in Mannheim nachweisen läßt. In Darmstadt führten es die Mitglieder des Hofes selbst auf, und wahrscheinlich hatte die Erbprinzessin, der die Komposition gewidmet ist, die Hauptrolle übernommen. Nachdem Reese einige Änderungen vorgenommen hatte, gab er 1780 den Klavierauszug heraus. Beklagen thut er sich aber bei dieser Gelegenheit, daß der Prolog, in dem der Dichter uns die Vorgeschichte auseinandersetzt, nicht mitgesprochen wurde, wodurch das Stück an Wert verliere.

Das Schicksal der schönen afrikanischen Königstochter wird uns folgendermaßen erzählt.*

Als im Jahre 206 v. Chr. Karthago in die Gefahr geriet von den Römern erobert zu werden, versuchte Hasdrubal, sich in Afrika Bundesgenossen zu verschaffen, die sich ihm in den beiden Königen Massimissa und Syphax boten. Mit ersterem verlobte er seine Tochter Sophonisbe, als dieser jedoch durch Scipios Beredtsamkeit zu den Römern überging, legte er die Hand seiner Tochter in die des Syphax, der dann auch den Karthagern treu blieb und von seiner vaterlandsliebenden Gemahlin nach mancher Niederlage immer zu neuem Widerstand angefeuert wurde. Zuletzt aber muß er der vereinigten Übermacht Scipios und Massimissas weichen. Er sucht und findet im Kampfe den Tod, seine Hauptstadt wird erobert. Sophonisbe fällt in die Hände der Feinde, und Massimissa, ihr ehemaliger Geliebter, versucht sie zu retten, indem er sie zu seiner Gemahlin erhebt. Sophonisbe willigt ein, mit großer Pracht wird die Hochzeit gefeiert. Wohl mit Recht fürchtete Scipio den Einfluß des herrlichen Weibes auf den schwachen

*) W. Wägner. Rom. Leipzig, 5. Aufl. 1887. I. S. 448 ff.

Massimissa, darum forderte er vom ihm ihre Auslieferung. Von seinen Bundesgenossen abhängig, ohnmächtig, ihnen zu widerstehen und andrerseits doch zu edel, um sein geliebtes Weib der Schande auszusetzen, sandte er ihr mit der Unglücksbotschaft ein tötliches Gift, das sie, mit königlichem Schmucke angethan, frei von den Ketten der Römer, zu sich nahm, an dessen Folgen sie alsbald verschied.

Mit nur geringeren Änderungen hat Meißner diesen Stoff übernommen. Die Vorgeschichte bis zum Tode des Syphax und der Einnahme der Stadt ist hier wie dort dieselbe. Nach Meißner entflieht nun Massimissa mit der gefangenen Sophonisbe in seine Stadt und bittet sie 6 Tage lang um ihre Hand. Am siebenten willigt sie ein, und beim Aufgehen des Vorhanges steht sie vor uns und schmückt sich zum Hochzeitsfeste. Es wird uns nun vorgeführt, wie sie die Nachricht von der Einnahme der Stadt durch die Römer erfährt und nun, nicht im Stande weiter zu leben, den Giftbecher nimmt.

Es ist naürlich schwierig, in einem Melodram eine Exposition zu geben; ist es schon unnatürlich, wenn ein Weib gar so lange Monologe mit geringer Unterbrechung spricht, wie viel schwerer würden wir uns damit zurecht finden, daß sie sich Thatsachen, die ihr seit Jahren bekannt sind, mit lauter Stimme vor Augen führt. Aus diesem Grunde hat auch Meißner darauf verzichtet, er giebt uns die lange und komplizierte Vorgeschichte in einem versifizierten Prolog; daß man das Drama ohne den Prolog nicht verstehen und würdigen konnte, mag man Neefe ohne weiteres glauben. —

Es ist heute schwierig, den ungeheuren Erfolg der Melodramen zu verstehen. Die Musik Neefes kann allerdings für damalige Zeiten als hervorragend bezeichnet werden. Mit großer Sorgfalt hat Neefe den Text studiert und jede kleine Gemütsregung, jede Andeutung Meißners hat er benutzt, um seine Musik mannigfaltiger zu gestalten. Aber er bediente sich für unser Ohr doch gar zu einfacher

Mittel, die uns bisweilen naiv anmuten. Die Einheitlichkeit der Stimmung hat er garnicht wahren können, daß ihm Benda darin über war, zeigt uns, in welchem der beiden Männer wir den größeren Dramatiker zu suchen haben. Dennoch sprach fast 25 Jahre später in einem Aufsatz über das Melodram ein Kritiker der Allg. Musik-Zeitung (Bd. I, Nr. 23 S. 354) in den wärmsten Ausdrücken von der Sophonisbe. Ich setze diese Rezension ganz hierher, da sie nicht nur für das eine Werk, sondern überhaupt für die prächtige Gestalt unseres Meisters treffende Worte findet. „Meißners „Sophonisbe" erschien bald nachher.* Meißner hob ein sanfteres Sujet aus der wahren Geschichte aus, das nichts so schreckliches und Empörendes hatte, als die beyden vorigen und mehr fürs Herz als das edle Gefühl geeignet war. Meißner fügte den Gesang eines Chores hinzu, der seinem Stück die lieblichste Schattierung mitteilte, und bearbeitete überhaupt seinen Stoff mit ungemeiner Geschwindigkeit. — Wie schön ist die Scene, wo Sophonisbe mit holder weiblicher Anmut am Putztische sich auf die Ankunft ihres Syphax vorbereitet und dann, wo sie als Heldin den Giftbecher am Fuße des Altares im Tempel, im Angesichte des Priesters mit frommer Ergebung, ohne ihre Weiblichkeit, ihre grenzenlose Liebe zu ihrem Syphax zu verleugnen — ausleert und stirbt. Meißner malte ein anbetungswürdiges Weib, dem man Thränen des Mitleides und der innigsten Teilnahme zollt.

Zum Komponisten mußte Meißner gerade einen Neefe haben — einen Mann, dessen weichgeschaffenes Herz jedem zarten Gefühle so ganz geöffnet war, ein Mann, der nur für die Kunst, für das Edle und Schöne, für seine Familie und seine Freunde lebte, der mit gleich philosophischem Scharfblick seine Kunst wie die menschlichen Leidenschaften studiert hatte. — Man verzeihe mir diese Ausschweifung, ich redete von meinem verstorbenen Freunde.

---

*) Nämlich nach der „Ariadne und Medea."

Neefes Komposition ist weniger kunstreich, als die von Benda in der Medea, für den, der die Kunst in dem mehr verwebten findet. Nicht daß es Neefe an den gehörigen Kenntnissen gemangelt hätte, keineswegs. Aber er suchte die Wahrheit in erhabener Simplizität und — fand sie. Die musikalische Sprache des Komponisten, seine herzerhebende Harmonie ist der harmonischen Sprache des Dichters durchaus so angemessen, so ganz ähnlich, daß man nicht zu entscheiden wagt, wer dem andern vorempfunden habe.

Die schon vorhin erwähnte Scene, wo Sophonisbe sich auf die Rückkunft des Syphax vorbereitet, ist mit unbeschreiblicher Wärme gearbeitet. Der Tonsetzer erreicht hier ganz die Natur, drückte das Gefühl eines edlen, liebevollen und geliebten Weibes so herzlich aus, daß der Zuschauer sich mit Sophonisben der Ankunft Syphax' entgegensehen muß. Eine ganz genaue Zergliederung dieses schönen musikalischen Werkes würde die Grenzen dieses Aufsatzes überschreiten; ich schränke mich daher nur auf wenige Bemerkungen ein.

Als Sophonisbe den Giftbecher empfängt und nachher austrinkt, schildert der Komponist besonders glücklich den Streit der Natur mit der Liebe und dem Mute der Heldin. Man möchte ihr den Todestrunk vom Munde wegreißen. — Der Becher ist geleert. Sophonisbe eilt nach dem Tempel, wo auf ihr Geheiß die Priester mit dem Totenopfer beschäftigt sind. Das Theater verwandelt sich plötzlich, und der Tempel mit den weißen Marmorsäulen steht da. Der Chor der Priester beginnt. Das Erhabene dieses Gesangs läßt sich nicht beschreiben, es ist herzerschütternd. Nun stirbt Sophonisbe am Fuße des Altares. — Die nur noch pianissimo kurz fortgehende Musikbegleitung ist der letzte Hauch eines ruhig Sterbenden. Der Vorhang fällt, und man verläßt das Schauspielhaus, wie man die blasse Hülle einer eben verschiedenen Geliebten auf dem Sterbelager verläßt — mit gepreßtem Herzen." —

Trotz des augenscheinlich großen Erfolges, den das Werk errang, hat Neefe sich nicht wieder auf diesem Gebiete versucht. Unter seinen übrigen für die Bühne bestimmten Arbeiten sei zunächst erwähnt die Kantate zu „Leichtsinn und Verführung“ von Dyck.

Letzteres war ein 5 aktiges Trauerspiel, das uns erzählt, wie ein junger Adeliger, durch Spielsucht verleitet, durch eigene Schuld ins Unglück gerät und seinen Verführer ersticht, als dieser ihn verraten und verlassen will, worauf er der bürgerlichen Gerechtigkeit anheimfällt. Dietz greift (a. a. O. S. 72) das Stück heftig an und schreibt: „Die Charaktere sind schlecht gezeichnet. Nirgends ist Sprache des Herzens, nirgends Sprache der Leidenschaft, die sogenannte Heldin ist eine phlegmatische Gans.“ u. s. w.

Die Musik Neefes setzt an der Stelle ein, wo der Held zum Richtplatz geführt wird. Wir erfahren über sie durch verschiedene Notizen in den „Ephemeriden“ Bd. II folgendes. Auf Dycks Bitte hatte Neefe sie, genau wie der Dichter es vorschrieb, verfaßt. Es war nicht, wie man nach dem Ausdruck Kantate schließen sollte, Vokalmusik, Kantate bedeutet vielmehr eine begleitende Instrumentalmusik, auch die Musik zu Benda's Medea wird gelegentlich so genannt, und wir haben es hier vielleicht mit einem ganz kurzen melodramatischen Versuch zu thun. Die Musik wurde durch Hörner in E, F und A, durch Klarinetten in B, Flöten, Fagotte und Contrabässe, also fast nur durch Blasinstrumente ausgeführt, und da sie nicht etwa ganz unvermittelt ertönt, der Zuschauer vielmehr darauf vorbereitet ist, weil sie ein Graf im Stück ausdrücklich für diese Gelegenheit bestellt hat, so mußte das Orchester natürlich unsichtbar sein, was Neefe auch ausdrücklich vorschrieb. Großmann berichtete schon nach den Proben von der guten Wirkung der Musik, die allerdings auch mehrfach angezweifelt worden war, und Dyck schreibt an den Herausgeber der „Ephemeriden“: „Kurz, ich versichere Ihnen, es ist ein schönes Stück Musik, und Jedermann, der es auf

meinem Zimmer gehört hat, ist entzückt davon gewesen. Ich wünsche nicht mehr, als daß mein Trauerspiel so gut seyn mag, als die Neefische Musik es gewiß ist".

Zur Aufführung scheint das Werk nicht mehr gelangt zu sein, denn Großmanns Theater in Bonn löste sich noch vorher auf.

Wir besitzen ferner Nachrichten aus dem Theaterkalender von 1793 über Neefes Komposition zu „Macbeth" von Wagner und zu dem Bardengesang aus dem Trauerspiel „Die Römer in Deutschland". Bei einer Aufführung des „roten Käppchens" von Dittersdorf setzte er „statt einer Bravourarie eine einfache im Dittersdorfischen Ton, die wiederholt werden mußte." Näheres über all diese Kompositionen habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Ebensowenig sind wir über die von ihnen verfaßte Musik zu dem bereits erwähnten Prolog unterrichtet, mit dem Großmann sein Theater in Bonn 1779 eröffnete, und der den Titel führte: „Wir haben ihn wieder." Dagegen finden sich über eine ähnliche Arbeit einige Angaben im I. Bd. S. 30 der Litteratur- und Theaterzeitung. Danach enthielt der Theaterzettel für den 10. November 1778 folgende Ankündigung:

„Apollos Abschied von den Musen, ein allegorischer Prolog, mit welchem sich einem hochedlen und hochweisen Magistrat wie auch dem gesamten nach Standesgebühr geehrten Publiko der kayserlichen freyen Reichs-Wahl und Handelsstadt Frankfurt unterthänigst empfehlen wollte und sollte die Seylersche Schauspielergesellschaft."

In diesem Prolog empfiehlt Apollo die Seylersche Truppe dem Wohlwollen der Frankfurter Bürgerschaft, bevor er nach Amerika reist! Der Text war von C. D. Wagner, in dem man auch den Verfasser des „Macbeth" vermuten darf, die Gesänge und Chöre waren von Neefe, die Märsche von Benda komponiert. Letzterer dürfte aber kaum der berühmte Georg Benda gewesen sein, sondern einer seiner Söhne, die als Violinist resp. Bratschist am Seylerschen

Orchester angestellt waren. Zum Schluß seien noch die Übersetzungen erwähnt, die Neefe zum größten Teil in den Jahren 1785—1789 verfaßt hat. Vorher sei jedoch bemerkt, daß die zu Mozarts „Don Juan" nicht die erste ist, wie Schatz in der Vierteljahrsschrift IV, S. 279 nachgewiesen hat. Zum größten Teil finden sie sich in Gerbers Lexikon und im Theaterkalender von 1793 aufgezählt.

Das Urteil des Midas . . .	von	Grétry
Die zwei Vormünder . . .	„	Dalairac
Der lächerliche Zweikampf . .	„	Molino u. Paisiette
Trofornios Zauberhöhle . . .	„	Salieri
Alexis u. Justine	„	Desaides
Der Baum der Diana . . .	„	Martini
Don Giovanni oder der bestrafte Wollüstling	„	v. Mozart
Die Melomanie	„	Champein
Der Liebhaber als Statue . .	„	Dalairac
Die Liebe unter den Handwerkern	„	Großmann
Melide oder der Schiffer . .	„	Philidor

Bei den beiden letzteren wurde er von Großmann unterstützt.

Die zahlreichen Übersetzungen und Gelegenheitskompositionen zeigen uns schon, wie ungemein nützlich Neefes Wirksamkeit für die Direktoren gewesen sein muß. Ebenso wußte man seine Bedeutung als Singspielkomponist zu schätzen, aber auch als Dirigent und Einstudierer muß er hervorragendes geleistet haben. Zum letzten Male sei die hier so oft zitierte Litteratur- und Theaterzeitung erwähnt, deren bereits benutzter Bericht aus Kassel gelentlich des dortigen Aufenthalts der Großmannschen Gesellschaft mitteilt:

„Man müßte nicht wissen, was eine solche Schauspieltruppe ist, wenn man annimmt, daß alle, die im Singspiel eine Rolle machen, zugleich wahre Thonkünstler sind. Da aber hier in den Singspielen die sogenannten morceaus d'ensemble, als Duetten, Terzetten, Quattuors und Chöre

so gut executiert worden sind, als man selten gewöhnt ist sie zu hören, so zeigt das von Neefes vorzüglicher Geschicklichkeit als Musikdirektor einer Schauspielergesellschaft."

Neefes übrige Vocalkompositionen.

Wir haben im vorigen Kapitel zu zeigen versucht, daß der schönste Erfolg des Singspiels in dem Eindringen volkstümlicher Elemente in das Kunstlied besteht. Hand in Hand damit ging auch in der Poesie das Aufblühen der reinen Lyrik. Daß diese sich erst später zu wahrem Leben entfaltete, als die Lyrik im Rahmen des Dramas, ist also insofern eine durchaus folgerichtige Erscheinung, als der ersteren durch letztere die Wege geebnet werden mußten. Nun erst konnten sich in den Werken der Göttinger Hainbündler die Lyrik zu jener Höhe erheben, auf der wir sie im Beginn der 70er Jahre erblicken.

Es war klar, daß ein Komponist wie Neefe, der so im Singspiel lebte, an diesen neuen Erzeugnissen nicht achtlos vorübergehen konnte, und das um so weniger, als durch seine Studien auf der Universität sein Interesse für deutsche Litteratur eine kräftige Förderung erfahren hatte. Wie sehr übrigens diese „neue Richtung" im Zuge der Zeit lag, können wir schon daran erkennen, daß kaum ein ernst zu nehmender Komponist Norddeutschlands ihr fremd gegenübersteht, daß es aber wohl bedeutende Liederkomponisten giebt, die dem Singspiel keine Aufmerksamkeit geschenkt haben. Hier ist vor allem der prächtige Johann Abraham Peter Schulz zu nennen.

Ich bin in der Lage, mich über Neefes Thätigkeit auf diesem Gebiete kurz fassen zu können. Das demnächst erscheinende Werk von Dr. M. Friedländer, Berlin, über das deutsche Lied im 18. Jahrhundert wird zweifellos erschöpfende Aufschlüsse gerade über diese Zeit des Wiederaufblühens bringen.

Außerdem findet sich eine gute ästhetische Beurteilung der Lieder Neefes bei Seyfert. Das musikalische volkstümliche Lied 1770—1800, abgedruckt in der Vierteljahrsschrift Bd. X. S. 39. Seine thatsächlichen Angaben sind freilich immer nur mit Vorsicht aufzunehmen.

Die ganz geringwertigen ersten Versuche Neefes in Hillers „Wöchentlichen Nachrichten" seien mit einer Erwähnung abgethan; die dort benutzten Texte konnten einem Componisten keine ernsthaften Vorwürfe bieten.

Die nächsten Früchte seiner Thätigkeit auf diesem Gebiete sind die „Lieder mit Klaviermelodien." Glogau, 1776.

Interessant für Neefes Absichten beim Komponieren und seine Stellung zu den Dichtern ist das Vorwort, in der er die Sammlung seiner „Demoiselle Wendt" in Chemnitz widmet.

„Ihr edles empfindendes Herz" schreibt er, „wird den Dichtern der meisten Lieder in der gegenwärtigen Sammlung seinen Beyfall nicht versagen können. Und welch Glück für den Tonkünstler! wenn Sie einige Sympathie zwischen seinen Melodien und diesen Liedern finden sollten."

Da diese Widmung vom 28. II. herrührt, so ist anzunehmen, daß Neefe diese Sammlung nach den im gleichen Jahre veröffentlichten, aber schon im Vorjahre ausgeführten Oden Klopstocks verfertigt hat. Wir können ferner aus ihr erkennen, daß Neefe ebenso wie Schultz die Dichter in den Vordergrund schob; der Schluß dagegen zeugt von einer übertriebenen Bescheidenheit. Es ist ganz zweifellos, daß die Anpassung der Musik an Geist und Worte des Dichters immer sein höchstes Ziel war, daß er diesem bisweilen sogar die künstlerische Schönheit geopfert hat. Gerade in der vorliegenden Sammlung gerät sein Streben in dieser Hinsicht mit seinen Fähigkeiten des öfteren in Konflikt.

Da wir uns die Behandlung der Klopstockschen Oden bis zuletzt aufsparen wollen, kommen wir jetzt zu den

„Serenaten beym Klavier zu singen.' Leipzig 1777. Auch hier ist der Vorbericht für uns von Wichtigkeit.

„Diese Serenaten sind meistens auf gewisse freundschaftliche Veranlassung gedichtet, komponiert und dem Druck übergeben worden. Ob sie gleich in spanischem Gewand und Namen erscheinen, so sollen sie doch nichts mehr und nichts weniger als Lieder seyn, womit sich vielleicht manche empfindende Schöne oder mancher liebende Jüngling am Klavier wird unterhalten können. Der Dichter kann ja seine Ideen einkleiden, wie er will, wenn nur die gewählten Situationen und Empfindungen als wahr vorhanden sind. Der Leser oder Sänger dieser Serenaten braucht drum nicht den Mantel anzulegen, und mit der Guitarre unter dem Arme vor die Fenster seiner geliebten Donna zu treten. Der Liebende wird sich auch an dieser äußerlichen Tracht gewiß nicht ärgern. Für andere, die den süßen Trieb der Liebe nie gefühlt, nie ihre Freuden und Leiden empfunden haben oder deren Herz schon so dumpf geworden ist, daß sie nicht mehr bei ihnen eindringen können, für diese sind gegenwärtige Lieder nicht gedichtet, nicht in Musik gesetzt worden, und solcher Leute Urteil verbittet der Dichter sowohl als der Komponist."

Es scheint daraus hervorzugehen, daß die Texte von Reese gedichtet sind, der ja öfter poetische Versuche unternommen hat. Nicht nur der erste Satz spricht dafür, sondern auch die eifrige Verteidigung des Dichters. Diese war insofern gerechtfertigt, als Reese hier in den 6 Serenaten eine ganz neue Form, ein Mittelding zwischen Ballade und Lied, mit starker Annäherung an die erste herausbrachte. Leider verfällt Reese in seinem Bestreben nach Mannigfaltigkeit und Anschmiegung der Musik an den Ausdruck auch hier gar zu oft ins Gekünstelte; die zahlreichen Verzierungen können die Empfindung weder verstärken, noch die Melodien angenehmer machen. Wie sehr aber Reese bemüht war, jedem Wechsel der Stimmung gerecht zu werden, kann man schon aus dem auffallend häufigen

Tempo-, Takt- und Tonartenwechsel erkennen, von dem Lindner* ein anschauliches Beispiel giebt. Am wenigsten gelungen erscheint mir die als Anhang mitgegebene Komposition zu Goethes reizender Serenate aus „Claudine von Villa Bella." Für die in ihrer Einfachheit so herrliche Sprache für diese durch ihre Leichtigkeit sich als wahre Lyrik charakterisierende Form hatte Neefe kein Verständnis; der Versuch, die darin niedergelegte Empfindung wiederzugeben, mißlang schon durch den Kontrast, in dem rein äußerlich genommen, die Worte zur Melodie stehen.

Viel fortgeschrittener in dieser Richtung zeigt Neefe sich schon in seinem „Vademecum für Liebhaber des Gesanges und Klaviers" vom Jahre 1780. Der Name dürfte von einem Werke von J. G. Zimmermann übernommen sein, dessen erster Band 1777, der zweite 1780 erschien. Es vertrat dieselbe Richtung wie Boies „Musenalmanach", also den Göttinger Hainbund und führte den Titel „Vademecum für Dichterfreunde." (Goedeke IV, 367).

Folgendes Urteil findet sich über Neefes Werk** „Eine Sammlung ungemein guter Sing- und Klavierstücke, die von den Liebhabern gern als ein Vademecum gebraucht werden wird. Es sind Gesänge mit Melodieen von Neefe, Klaviersachen von Neefe, Gesänge mit Melodieen von Hiller und 6 Canons zu singen, von Neefe darin enthalten. Bey Lustreisen auf dem Lande und bei anderen Zusammenkünften guter Freunde, wo nicht eigentlich Konzert gehalten wird, kann dies Vademecum Anlaß zu angenehmen und fröhlichem Zeitvertreib gereichen."

Gegenüber der ersten Sammlung merkt man hier bald den Einfluß der 1779 erschienenen Gesänge am Klavier von Schulz. Die Leichtigkeit der Melodienbildung, die sich durchaus nicht durchgängig bei Neefe findet, unterstützt ihn hier wesentlich im Ausdruck der Empfindung, und einen

*) E. O. Lindner: Geschichte des deutschen Liedes im 18 Jahrhundert. Leipzig 1871.

**) C. F. Cramer: Magazin der Musik. Hamburg 1783.

großen Vorzug zeigen sie gegenüber den meisten Produktionen der Zeit auch gegen seine eigenen: Sie sind wirklich vokal gedacht. Es sind nicht mehr die „Klaviermelodieen" mit untergelegtem Text, die auch in Neefes Singspielen oft störend auftreten. Darin brachte er für seine Zeit zwar nicht etwas ganz neues, aber er gehört doch unter die ersten, die diesen Fortschritt mitmachten. Vielleicht ist hier Hillers Wirken zu spüren, der als Verehrer Hasses und Grauns und als erster deutscher Gesanglehrer gleich stark Veranlassung hatte, bei seinen Schülern auf gute Melodieführung zu sehen. Wie so oft zeigt auch Neefe hier Anlage zur Komik, besonders in dem Bürgerschen Gedicht vom gefangenen Spatz. Überhaupt gelingen ihm leichte und freundliche Stimmungsbilder besser, als ernste oder gar leidenschaftliche. Wenigstens müssen wir von unserem Standpunkte dieses Urteil fällen. In einer Zeit, wo Beethovens Offenbarungen noch nicht wirkten, mag man darüber anders gedacht haben.

Was wir von den Kompositionen im Vademecum gesagt haben, läßt sich auch auf die 1784 erschienenen „Lieder für seine Freunde und Freundinnen nebst einer Ballade" übertragen. In der durchkomponierten Ballade von „Lord Heinrich und Kätchen" erblicken wir wieder den Komponisten der „Serenaten", aber sonst zeigen auch die Werke dieser Sammlung Neefe in einem recht günstigen Licht. Seine Empfindungsgabe treibt gerade hier vielleicht ihre schönsten Blüten, und auch hier wieder hauptsächlich in den heiteren Werken.

Nach einer langen Pause erscheinen im Jahre 1797 Herders „Bilder und Träume". Über die Entstehung ist schon gesprochen worden. Leider ist nicht zu leugnen, daß die Kompositionen einen Rückschritt gegenüber den vorher genannten bedeuten. Den volkstümlichen Ton, den Neefe so oft gut getroffen hatte, kann er hier gar nicht wiederfinden. Nur eine Ausnahme muß namhaft gemacht werden. Sie gehört zu den Allerbesten, was Neefe geleistet hat, und ist

sicherlich eine der bedeutendsten Kompositionen, die von den norddeutschen Komponisten vor Beethoven hervorgebracht sind. Gemeint ist die Vertonung eines Gedichtes aus Herders „Blumen"; „Das Totenopfer". Die edle, getragene, einen Schubert vorausahnende Melodie, giebt das Feierliche und Erhabene des Gedichtes wieder und wird verstärkt durch eine für damals ganz ungewohnte seltsam tragische Harmonie. Das Stück dürfte noch heute von großer Wirkung sein. Daß auch die übrigen 19 Kompositionen ihre Bewunderer fanden, geht aus einer Recension hervor, die von derselben Hand wie die zur Sophonisbe in die Allgem. Mus.-Ztg. I, S. 251 gesetzt ist, die hier wiedergegeben sei.

„Unstreitig hätte die Herdersche Muse zur musikalischen Komposition in keine besseren Hände geraten können, als in die Hände eines Neefe, der bei so tiefen Kenntnissen der Harmonie einen so geläuterten Geschmack und ein so richtiges ästhetisches Gefühl besaß, der einem Dichter mit so seltener Geschicklichkeit in seine feinsten Nüancen zu folgen und jede Schwierigkeit der Odenkomposition durch eine so geschickte Struktur seiner Periode anzuweichen wußte; Rec. thut es wehe, von den Verdiensten dieses Lieblings der Musen in der vergangenen Zeit reden zu müssen. Denn leider! war dieses genialische Produkt der Schwanengesang des verdienstvollen Neefe, und gewiß ist es auch ein schönes Monument, das er noch seinem Künstlerruhm gesetzt hat: denn in jeder Hinsicht gehört es unter die klassischen Werke in seiner Art und wird ungeachtet der Menge vorähnlicher Kompositionen keinen so prekären Wert haben, als so viele andere Liederkompositionen, die zwar das Ohr einige Augenblicke ergötzen, aber das Herz ungerührt lassen. —

Die angezeigte Sammlung enthält 20 Gesänge, unter welchen das kurze Gedicht aus Herder's Blumen, das Totenopfer nach seinem fortlaufenden Inhalte ganz in Musik gesetzt und mit einer besonderen Begleitung des Klaviers versehen ist, welche der Verfasser auch noch bey

dem Liede: An meine Träume und An den Schlaf angebracht hat. Alle übrigen zeichnen sich durch eine ganz einfache Darstellung, aber durch erhabene Simplicität, durch schöne rhytmische Form und fließenden Gesang, durch richtige Deklamation und durch ein starkes Kolorit nicht weniger zu ihrem Vorteile aus, nur sehr wenige ausgenommen, wußte der Verfasser ungeachtet des oft sehr beschränkten Raumes des Silbenmaßes eine angenehme, oft überraschende Modelation, mit dem Sange der Melodie zu verbinden. Das Totenopfer hat so viele Schönheiten, daß es — ohne Übertreibung sey es gesagt — eines Glucks würdig wäre. Außerdem würde es Rec. schwer ankommen, noch über eine besondere Auswahl aus dieser Sammlung zu entscheiden, weil auch nicht eins darunter ist, welches man mittelmäßig nennen könnte. Nur die einzige Stelle in dem Liede: die Schwester des Geschicks

Sein Gesetz ist ew'ge Wahrheit
Seine Güte Götterklarheit

könnte vielleicht dem einen oder dem andern anstößig scheinen. Auch Rec. ging es anfangs so, allein bei einer genaueren kritischen Beleuchtung überzeugte er sich, daß jener Satz absichtlich so behandelt wurde, und daß derselbe, der einiges Ansehen von Mangel an Gedankenreichtum hat, vorzüglich geschickt war, die angeführte Stelle mit Energie auszudrücken. Mit größerem Rechte könnte man es tadeln, daß der Verfasser, der sonst so gewissenhaft in seiner Schreibweise war, in dem an sich so vortrefflichen Liede: Das Saytenspiel bey dem Anfange der dritten und aller folgenden Strophen, wo keine Fragen mehr statthaben; die letzte Note im ersten und dritten Takte in einer Nebenlinie nicht so abgeändert hat, daß die Fortschreitung von derselben auf die erste Note des 2. und 4. Taktes fallend geworden wäre, bey alledem aber wünschte Rec., daß er jedes neue Produkt mit eben der Zuversicht den Freunden der Harmonie empfehlen könnte, als dieses, daß noch durch die Herren Typographen eine Vollendung erhielt, wie es deren wert ist."

Wichtig sind ferner noch einige Lieder aus dem Vossschen Musenalmanach von 1776 und 1777. In letzteren befindet sich das berühmte „Was frag ich viel nach Geld und Gut", das noch heute mit der Melodie Neefes im Volksmunde lebt. Der Text stammt von J. M. Miller. Die kräftige Melodie zeigt, wie vorzüglich Neefe bisweilen den Volkston treffen konnte. Dr. M. Friedländer schreibt darüber in der Vierteljahrsschrift X, 235, daß das Lied durch Iffland verbreitet worden ist, der es in seinen Hagestolzen 1793 an hervorragender Stelle verwendet (mit Neefes Musik). Von den Melodien aus dem Musenalmanach hat Neefe übrigens mehrere in sein Vademecum übernommen, so das 1775 komponierte, 1776 erschienene „Ein Leben wie im Paradies" von Hölty, das wohl gleichfalls auf Volkstümlichkeit einigen Anspruch machen kann.

Mit einem Werke Neefes müssen wir uns nun jedoch etwas ausführlicher beschäftigen, da er selbst es sich in schwerem Kampfe abgerungen, und da es noch mehr als seine Singspiele seinen Ruhm in seiner Zeit begründet und verkündet hat, wir meinen die Komposition zu einigen Oden Klopstocks.

Noch in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts galt Klopstock als der größte deutsche Dichter. Nicht Lessing, sondern ihm wandten sich alle Herzen zu. Lessing wurde bewundert, Klopstock wurde von seinem Volke geliebt. Jedermann kannte, jedermann verehrte ihn. Wenn gleichzeitig zwei der allerersten damaligen Größen, Gluck und Emanuel Bach, im Göttinger Musenalmanach Kompositionen seiner Oden veröffentlichten, so spricht dies wohl mehr wie vieles andere für seine alles überragende Stellung. Es gehörte ein gesunder Wagemut, ein berechtigtes Selbstbewußtsein dazu, eine ganze Sammlung seiner Oden mit Kompositionen der Öffentlichkeit zu übergeben. Lange schwankte auch Neefe aus Furcht, die gewaltige Aufgabe

nicht lösen zu können. An Klopstock schrieb er* „Oft, wenn ich in mein einsames Zimmer und in die Stille der Nacht, beim sanften Schimmer des Mondenscheins eingehüllt, eine Ihrer Oden mit fühlender Seele las, wieder las, mir laut vordeklamierte, oft empfand ich da den mächtigen Trieb in mir: diese Ode zu komponieren und sie, unter der Begleitung meines Saytenspiels ebenso aus dem Herzen zu singen, wie ich sie gelesen hatte. Aber meine damals eingeschränkten Einsichten in die Setzkunst erlaubten mir nicht, diesen Trieb zu befriedigen. Und wenn ich ja einige Versuche machte, so hielt ich sie mit der größten Schüchternheit verborgen."

Aber der Plan verließ ihn nicht wieder, und im Jahre 1775 sandte er eine Anzahl der Oden an Klopstock mit den Ausdrücken tiefster und wärmster Verehrung. Im Jahre 1776 veröffentlichte er diese. Ein großes Suberibentenverzeichnis eröffnet den Band, und schon 1778 ließ er eine zweite gänzlich unveränderte Ausgabe folgen, von der ich ein Exemplar in Besitz des Herrn Dr. M. Friedländer in Berlin einsehen konnte.

Neefe widmete sein Werk einer Frau von Alvensleben, die er als Sängerin sehr hoch schätzte. Das ergiebt sich aus der dem Werke vorgedruckten Widmung. Von weit größerer Wichtigkeit als diese ist für uns der Vorbericht, der hier folgt:

„Der Kapellmeister Bach und der Ritter Gluck haben in dem Göttingischen Musenalmanach gezeigt, daß sich auch Klopstockische Oden komponieren lassen. Sowohl durch die Vortrefflichkeit dieser Oden selbst, als auch durch das Beyspiel angeführter Männer gereizt, habe ich einige derselben in Musik gesetzt. Es sei ferne von mir, mich mit jenen großen Männern messen zu wollen! doch aber schmeichle ich mir, die Empfindungen getreu ausgedrückt und die Worte richtig deklamiert zu haben. Denn keine Melodie ist von

*) La Mara: Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten I.

mir eher aufgeschrieben worden, als ich den Text ganz verstanden und empfunden, mir ihn zwey bis drey Mal laut vordeklamiert und die Melodie nach allen Strophen untersucht hatte. Freilich waren dennoch hier und da kleine Abänderungen in der Melodie nötig, die ich auch angegeben habe.

Wollten sich manche mit diesen Gesängen am Klavier unterhalten, so ersuche ich sie sehr, auch keine Ode eher zu singen noch zu spielen, als bis sie selbige ganz mit Verstand und Herzen gefaßt haben. Der Sänger soll zwar überhaupt jedes Gedicht vorher aufmerksam studieren, ehe er es singt; die klopstockischen Oden aber erfordern dieses vorhergehende Studium besonders. Dann erst wird man sie richtig vortragen können, dann wird man das Forte und Piano in den übrigen Strophen einer Ode gehörig zu setzen wissen; denn die Verstärkung und Verminderung des Tons der Stimme und des Klaviers kann nicht in allen Strophen einerley Sitz behalten. Bisweilen wird man eine in der ersten Strophe unpunktierte Note in einer folgenden punktieren müssen, um das darunter stehende Wort, das vorzüglich viel logischen Accent hat, auch im Gesange stark zu accentuieren. Hingegen wird es manchmal nötig sein, eine Note um die Hälfte zu verkürzen und statt der andern eine Pause hinzudenken, damit das, was nicht zusammengehört, auch nicht mit einander verbunden werde. Die Stellen, wo solche kleine Regeln zum Besten des Ausdrucks anzuwenden sind, braucht ein Komponist nicht samt und sonders anzugeben. Er muß auch dem eigenen Gefühle des Ausführers etwas überlassen.

Möchten sich doch mehrere Komponisten mit den Oden unseres ersten vaterländischen Dichters beschäftigen. Zwar würden wir dann keine Liederchen für Kinder verschiedenen Alters bekommen; aber ernste und dem Deutschen würdigere Gesänge, die nur die nicht würden singen können, die den unsterblichen Klopstock nicht lesen können."

Nicht nur aus diesem Vorwort und dem citierten Brief, auch aus der Komposition zu den 13 Oden* erkennen wir, welche Mühe Reefe sich in seiner Arbeit gegeben hat. Er hat keine Richtung einseitig hervorgehoben, sondern auf jedem Gebiete Klopstock zu folgen versucht. Man muß es ihm hoch anrechnen, daß er hier mit sicherem Gefühl erkannte, daß die strophische Liedform ebensowenig wie die Melodieen des Singspiels zur Erreichung seines Zweckes ausreichten. Um diesem Mangel abzuhelfen, hat er hier eine neue Form des Liedes geschaffen, die für dessen Entwickelung von großer Wichtigkeit ist. Schon im Vorwort hat er kleine Veränderungen empfohlen, die der Sänger in den einzelnen Strophen nach eigenem Ermessen anbringen sollte, aber er geht weiter und giebt z. B. gleich in der 2. Ode „Bardale" für die 18 Strophen 4 verschiedene Fassungen. Diese Veränderungen werden zum Teil durch den Text bedingt, der sich in den späteren Strophen der Melodie der ersten rhytmisch nicht immer anpaßte. Aber auch die Verschiedenheit der Stimmungen trug dazu bei, gehen doch die ersten Strophen in h-moll, die letzte in h-dur. Wie schon oft, geht Reefe auch hier zu weit, wenn er, um den Tod einer Gattin wiederzugeben, eine Melodie in h-dur plötzlich auf den fis-dur Dreiklang abschließen läßt. Hier merkt man die Absicht doch gar zu sehr. Im ganzen sind nur 5 Oden in der einfachen strophischen Liedform gehalten, und selbst in diesen giebt Reefe kleine Veränderungen für einzelne Strophen an.

Der musikalische Wert der Kompositionen ist nun freilich kein sehr hoher. Melodieen leicht hervorzubringen war ja überhaupt nicht Reefes starke Seite, er hielt sich da immer an gewohnte Vorbilder. Hier mußte er aber die ausgetretenen Bahnen verlassen, wenn man seinem Werke überhaupt Beachtung schenken sollte, und das ist diesem doch mehr

*) Die 5. stammt nicht von Klopstock, sondern ist eine Übersetzung aus Ossian von P. Denis.

volkstümlichen Komponisten nicht sonderlich geglückt. Einen großen Wert legte Neefe auf die Harmonie, die er auch oft mit gutem Erfolge verwendet, aber die schwere Harmonie bedingte an sich schon eine neue Art der Melodieführung, und darum glaubt man dieser die Sucht nach Originalität anzuhören. In der gewiß berechtigten Absicht, mit dem alten Gebrauch der Führung der Melodie aus der Grundtonart in die Dominante und wieder zurück, zu brechen, wird Neefe gekünstelt, und weite, ganz unvermittelte Sprünge verraten die Unbehülflichkeit des Verfassers.

Andererseits darf man nicht vergessen, welche Schwierigkeiten sich ihm in den Weg stellten, um sein Werk richtig würdigen zu können. Klopstock selbst erschwert die Komposition seiner Oden ungemein durch seine unendlichen Perioden und durch die geradezu ungenießbaren Adjektiva, die er in großer Zahl über seine Werke zerstreut. Dadurch verhindert er gerade das, woran Neefe am meisten liegen mußte, nämlich ein genaues Anschmiegen der Musik an die Worte des Dichters. Bedenkt man, daß sich unter anderen auch Gluck und Schubert ohne Erfolg an seinen Oden versucht haben, daß trotz aller Schwierigkeiten, unserm Meister manches recht gut geglückt ist, so darf man nicht nur dem ernsten Bestreben, sondern auch dem Resultat seine Achtung nicht versagen. —

Neefes Erfolg in seiner Zeit war außerordentlich. Der strenge Abt Vogler schreibt über ihn:* „Übrigens muß bei jeder mittelmäßigen Aufführung dieser deutschen Arie eine dem Ausdrucke entsprechende Wirkung selbst dem Herrn Neefe das Lob sprechen.“ „Ließen sich doch in unseren harmonischen Bibliotheken mehr solche Produkten finden und gäbe es mehr patriotische Tonsetzer, die das tiefbeschauliche nach den Gründen der ästhetischen Tonwissenschaft mit dem Gefälligthätigen (nach der Angabe

*) In den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule 9—12. Lieferung S. 390.

eines sprechenden Melodiensatzes), wie Herr Neefe in gegenwärtiger deutschen Arie, zu verbinden wüßten."

C. F. D. Schubart schreibt zwischen 1776 und 1779* (da er Neefe als Kapellmeister bei Seyler nennt) „Neefe einen der gründlichsten und gefälligsten Tonsetzer unserer Zeit. Er hat sich durch komische Opern, Lieder, Klavierstücke, am meisten aber durch die in Musik gesetzten Klopstockschen Oden bekannt gemacht. Letztere Arbeit war in der That ein kühnes Unternehmen und es ist ihm herrlich gelungen. Die Melodieen sind meist dem großen Geiste Klopstocks angemessen und drücken seine tiefe schwermütige Empfindung ganz vortrefflich aus. Bardale, die Sommermondnacht, die Elegie Selmar und Selma und das Stück aus dem Ossian: „Kommt zu Fingals Feste" zeichnen sich vor anderen aus. Nur gelingen ihm die Stellen, wo sich der hohe Odenschwung des Dichters am meisten zeigt, nicht so gut wie die schwermütigen und zärtlichen Stellen. Neefes Satz ist sehr rein und seine Melodieen sind oft zauberisch schön."

Aus der Litteratur- und Theaterzeitung erfahren wir (I, 205), daß Klopstock selbst durch die Melodieen Neefes bis zu Thränen gerührt wurde, wohl das schönste Lob, das der junge Meister von seinem geliebten Dichter erhalten konnte.

Um so peinlicher berührt uns eine Recension des Göttinger Gelehrten J. N. Forkel,** der an Neefe kaum ein gutes Haar läßt. Er spricht ihm nicht nur die Fähigkeit, sondern auch das Recht zu einem derartigen Unternehmen ab, ohne zu bedenken, daß Neefe in den Oden viel mehr von seinem eigenen Wesen zu geben vermochte, als in „Amors Guckkasten". Überhaupt wirft es ein schlechtes Licht auf Forkel, daß er sich mit einer Recension eines

*) C. F. D. Schubart: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, Stuttgart 1839. S. 125.

**) In der musikalisch-kritischen Bibliothek. Gotha 1778 I.

wehrlosen Konkurrenten abgiebt, denn Forkel komponierte selber und zwar in der steifsten und hölzernsten Manier, die sich denken läßt, Klopstocks Oden. 5/6 seiner 16 Seiten langen Recension sind mit Nörgeleien über falsche Betonungen u. s. w. angefüllt, und noch schlimmer wird das, wenn er in den Cardinalfehler des Kritikers verfällt, nämlich anzugeben, wie man es hätte besser machen können. Neid und Mißgunst scheinen seine Triebfedern zu sein, und Reefe ließ ihn gewähren. Nur einmal scheint er seinem Zorne Luft gemacht zu haben und zwar in einem Vorworte zu der 1778 mit Großmann gemeinsam verfaßten Übersetzung zur Mélide von Philidor, wo er schreibt: „Wir ziehen überhaupt den lieben Frieden dem Anblaffen, Herumbeißen und Kunstrichtern so lange vor, als wir nicht zur Notwehr gezwungen sind, und auch dazu lassen wir uns nicht von jedem Buben, der mit Kot wirft, reizen, sondern mögen es wohl leiden, daß er sich beim Werfen die Hände besudle."

Wenn Thayer schreibt, daß Forkels Recension der zweiten Ausgabe zu großem Vorteil gereichte, so muß dieses „zweiten" zum mindesten in „dritten" umgewandelt werden, aber selbst dann möchte ich die Richtigkeit anzweifeln. Reefe hatte sich 1784 vom Theater zurückgezogen, die große Anzahl der bereits veröffentlichten Kompositionen auf allen Gebieten, wie der Mangel an äußerer Anregung gaben ihm genügenden Anlaß zum Ausruhen. Nur ein Werk wollte er noch einmal einer Durchsicht unterziehen, ganz offenbar, weil es ihm am meisten am Herzen gewachsen war, das waren eben die Klopstockschen Oden. Daß hierbei das vor 7 Jahren gefällte Urteil Forkels irgend welchen Einfluß gehabt habe, ist um so weniger anzunehmen, als trotz der zahlreichen Veränderungen Reefe einige der gerügten Stellen unverändert wieder aufgenommen hat. Ein Vergleich zwischen den beiden ersten und der dritten Ausgabe der Oden giebt uns verschiedene interessante Aufschlüsse über die Entwickelung Reefes. Nach der ersten Ausgabe seiner Oden hatte das Lied immer größere Fortschritte gemacht,

das Princip des strophischen Liedes, mit dem Neefe bei den Oden hatte brechen müssen, war auch von anderen mit Erfolg bekämpft worden, ja selbst im Singspiel, also an seinem eigentlichen Platze, hält es nicht mehr die Herrschaft in Händen. So fand Neefe in seinem Vorgehen manche Unterstützung, und als er, im Jahre 1785, sich an eine Neubearbeitung der Oden machte, konnte er sein neues Prinzip mit mehr Konsequenz verfechten. Es ist garnicht zu leugnen, daß in der ersten Ausgabe doch noch oft genug unserm Komponisten durch die Furcht vor dem Allzuneuen die Hände gebunden sind, daß 2 Strophen, die dem Inhalt und der Stimmung nach verschieden sind, die Unterlage für ein und dieselbe Musik bilden. Das versuchte er in der 3. Auflage nach Kräften auszumerzen. Ferner glaube ich eine Beeinflussung Neefes durch Mozart wahrgenommen zu haben. Vielleicht lag dessen Melodiebildung so im Zuge der Zeit, daß man kleine Anklänge nicht direkt auf ihn zurückführen darf, immerhin finden sich solche an Stellen, wo sie in der ersten Ausgabe nicht auftreten. Daß Neefe Mozart gekannt hat, geht aus seinem berühmten Brief an Cramers Magazin hervor; in diesem spricht er auch in Ausdrücken höchster Verehrung von Bach, der hier an einer Stelle eingreift und zwar mit vorzüglicher Wirkung. Nicht daß es Neefe hier gelungen wäre, selbstschöpferisch dem Geiste des Meisters zu folgen, nur äußerlich tönt sein Gruß hinüber. Und doch dürfte es Neefe nur sehr selten gelungen sein, seine Charakterisierungskunst zu solchem Schwunge zu entfalten, wie in der 7. Strophe des „Bardale". (III S. 24 R. 4). Durch die kontrapunktliche Begleitung werden dem lustigen Thema der ersten Strophen Mut und Kraft eingehaucht, vor uns steigt auf „die edle Gestalt lebender als der Hain! schöner als die Gefilde! eine von den Unsterblichen." Zu bedauern bleibt es freilich, daß Neefe bei seiner Verbesserungssucht auch in Künstelei verfallen ist; die zahllosen Doppelschläge, Triller und Pralltriller legen Zeugnis davon ab. In demselben Bardale

S. 28 verläßt ihn sein Stilgefühl so sehr, daß er sich nicht scheut, die italienische Koloratur zur Vertonung einer Klopstockschen Ode heranzuziehen. Auch die gelegentliche Einführung des Recitativs war ein Mißgriff. — Was die neue Auswahl der Stücke anbetrifft, so scheinen hier mehr textliche als musikalische Rücksichten vorgewaltet zu haben. Wenigstens erscheinen mir die fortgelassenen Oden (7. 8. und Fingal) musikalisch nicht unbedeutender als die übrigen. Die neu hinzugekommene „Willkommen, o silberner Mond" unterscheidet sich in nichts von den übrigen Oden. Dagegen hat Reese noch 3 Motetten von Klopstock aufgenommen (III. 1. 2. 3), die er für 4 Stimmen setzte und die musikalisch recht wertvoll sind. Auf das Beherrschen größerer Chormassen scheint er sich danach ausgezeichnet verstanden zu haben. Der strenge Satz ist konsequent durchgeführt, und es finden sich nur ganz wenige Verstöße dagegen. Die Chöre atmen ohne Übertreibung geradezu Händelschen Schwung. Es ist übrigens anzunehmen, daß Reese Händel gekannt hat, denn gerade in dieser Zeit führte sein Lehrer Hiller in Berlin den Messias zum 1. Male in Deutschland auf. Nur die Begleitung steht nicht auf der Höhe, aus dem einfachen Grunde, weil sie für das damalige Klavier eingerichtet war. Es ist kaum anzunehmen, daß man sie auf den dünnen Instrumenten durch den mächtigen Chor hindurch gehört habe. Sie ist übrigens mit ganz wenigen Ausnahmen nicht selbstständig, sondern dient lediglich zur Verstärkung; hin und wieder erhält sie eine orchestrale Färbung, und an diesen Stellen vermißt man das Orchester ganz besonders. Im Ganzen geben die Chöre ein erfreuliches Bild von Reeses Geschick in der Lösung solcher Aufgaben. Es ist garnicht zu leugnen, daß Klopstock sich für Chorkompositionen besser eignet, als für Solo, da es dort auf die Form nicht so sehr ankommt und so kann man sagen, daß Reese die 4 st. Oden noch besser gelungen sind, als die 1 st. Was die Ausstattung des neuen Heftes anbetrifft, so bedeutet diese einen starken Rückschritt gegen früher. Der

Verleger Voßler, der einen neuen Stich erfunden hatte, den er hier wohl verwendet hat, bereitet beim Entziffern manche Schwierigkeiten durch Ungenauigkeit und durch Undeutlichkeit. Nicht weniger als 33 Druckfehler sind auf der letzten Seite notiert, auch daß die Texte der zweiten und folgenden Strophen, wo es möglich war, fortgelassen wurden, ist zu beklagen.

Außer den genannten mehrstimmigen Kompositionen hat Neefe nur noch wenig auf diesem Gebiete verfaßt. Nach seiner Lebensbeschreibung hatte er im Jahre 1782 im Manuskript die eine dieser 4 st. Klopstockischen Oden „dem Unendlichen" bereits fertig, ebenso eine Partitur zum lateinischen Vaterunser.

Herrn Eitner verdanke ich die Bekanntschaft mit einer Motette „Ich danke Dir von ganzem Herzen". Sie befindet sich in einem Manuskript der Lübecker Stadtbibliothek, in die auch die 3 schon mit den Oden veröffentlichten Motetten aufgenommen sind.

Es sind diese letzten Compositionen die einzigen für mich nachweisbaren, die von einem Einfluß seines Organistenamtes auf seine kompositorische Thätigkeit zeugen. Die Aufnahme der 4 Motetten in diese handschriftliche Sammlung zeugt von der Beliebtheit und der Achtung, mit der man unserm Meister überall entgegenkam.

Neefe als Instrumentalkomponist und Lehrer Beethovens.

Am kürzesten können wir über Neefes Instrumentalkompositionen hinweggehen, da er hier am unselbständigsten auftritt. Er ist auf diesem Gebiete in jeder Beziehung ein Schüler Philipp Emanuel Bachs aus dessen älterer Periode. Diese Abhängigkeit giebt er in seiner Biographie selbst zu, aber während im Singspiel und im Lied äußere Einflüsse ihn auf den Standpunkt eines Neuerers gestellt und ihm

dadurch seine Stellung in deren Geschichte angewiesen haben, tritt er hier in den Rang eines Nachahmers zurück. Nicht der spätere Bach, der von Haydn beeinflußt ist, sondern der frühere ist sein Leiter, derselbe, der in der Sonate die Verschwisterung von Melodie und Harmonie vollzog und der typische Vertreter der älteren Sonatenform ist. Als solchen müssen wir Neefe auch gelten lassen. Die Technik steht, was Schwierigkeit anbetrifft, nicht ganz auf der Höhe wie die Mozarts, seine Melodien sind einfach, ungekünstelt, meist kräftig und gesund, das Allegro gelingt ihm besser als das Adagio. Nirgens konnte ich einen tiefgehenden Gedankengehalt entdecken, ebensowenig fand ich ein öffentliches Zeugnis über seine Thätigkeit auf rein instrumentalem Gebiet. Nur der böswillige Forkel benutzt die Gelegenheit „den bei Dutzenden herausgekommenen Violin- und Klaviersonaten Mangel an rhytmischen Verhalt" vorzuwerfen, eine Redensart, die gar keine Berechtigung hat und nur wieder zeigt, welcher Mittel sich Forkel bediente, um seinen Gegnern zu schaden.

Folgende Werke von Neefe lassen sich nachweisen.

8 kurze Stücke in Hillers „Wöchentlichen Nachrichten".

6 Klaviersonaten mit der willk. Begleitung einer Violine — — Glogau.

12 Klaviersonaten (Ph. Em. Bach gewidmet) mit Vorrede. Leipzig 1773.

6 neue Klaviersonaten und Variationen über die Romanze aus Hillers „Jubelhochzeit" und über ein bekanntes Arioso. Leipzig 1774.

12 Sonaten für Klavier (im Manuskript auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin).

Diese letzteren müssen nach 1782 komponiert sein, da Neefe sie in seiner 1782 beschlossenen Biographie nicht erwähnt.

Nach Breitkopf und Härtels Handschriftenkatalog, Leipzig 1780 wurden die „Sinfonien" zu „Amors Guckkasten" und zur „Apotheke" gesondert in Abschriften herausgegeben, ferner 3 Partiten, die wohl nicht erhalten sind; von einer

vierten finden sich auf der Hofbibliothek in Schwerin die Stimmen ohne Partitur, und sie zeigen uns deutlich, wie wenig Neefe sich um die Führung der Mittelstimmen gekümmert hat, wie er sie immer, mit einer Ausnahme als Verstärkung des Basses und der Harmonie braucht. Ferner findet sich in Dresden ein Manuskript zu einem sehr einfachen 3 sätzigen g-dur Konzert, im Besitze von Herrn F. Simrock, Berlin, 2 Fantasien für Pianoforte, auf der Hofbibliothek in München 6 leichte vierhändige Stücke, teils mit, teils ohne Variationen aus Mozarts „Zauberflöte". Zum Schluß seien noch einige Klavierauszüge erwähnt, die Neefe anfertigte.

Schack: „Der dumme Gärtner oder die beyden Anton" und Salieri:* „Axur."

Martin: L'arbore di Diana.

Auch über Neefes Thätigkeit als Lehrer Beethovens kann ich mich kurz fassen und verweise hier auf die neueste Beethovenbiographie von Professor Dr. Theodor von Frimmel.** Hier ist an der Hand vieler Beispiele besonderer Wert auf Neefe als Vermittler zwischen Philipp Emanuel Bach und Beethoven gelegt. Freilich ist dessen Einfluß nur für die erste Periode Beethovens von Bedeutung. Die absolute Beherrschung der Form findet in Neefes Unterricht ihre Grundlagen, aber schon Nottebohm hat im 1. Band seiner Beethoveniana zu zeigen gesucht, daß man seinen Einfluß nicht überschätzen darf, wie Nohl das thut. Wichtiger als in dieser Beziehung ist die Bekanntschaft, die er zwischen Beethoven und Johann Sebastian Bach vermittelte, indem er seinem Schüler als Etüdenwerk das „wohltemperierte Klavier" vorlegte; ob er den tiefen Empfindungsgehalt des Werkes erkannte und richtig beurteilte, möchte ich bezweifeln, aber wenn

*) vgl. darüber Dr. G. Thouret. Katalog der Musiksammlung auf der königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin, Leipzig 1895.

**) vgl. ferner eine Abhandlung von Dr. M. Frieländer im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 1899.

Beethoven viele Jahre später sich sein gewaltiges cis-moll Quartett in schwerem Kampfe abrang, da tönten vielleicht die Klänge des alten Bach an sein inneres Ohr und erinnerten ihn an seine frohe Bonner Jugend.

Im ersten Bande von Cramers „Magazin der Musik" hat Neefe in einem langen Briefe zuerst Beethoven erwähnt und viel interessantes über die damaligen Musikzustände in Bonn geschrieben, auch sonst finden sich hin und wieder Abhandlungen von seiner Hand, die uns manches wissenswerte mitteilen. In einem jedoch stimmen sie alle überein. Sie zeigen uns in Neefe einen bescheidenen, ruhigen, durch und durch gesunden Charakter, einen Mann, dem es heiliger Ernst um seine Aufgabe war, und der immer nur das eine Ziel im Auge hatte, der Menschheit durch seine Kunst zu nützen. Er war kein himmelanstürmendes Genie, kein Künstler, der innere Erlebnisse in Töne umsetzte, oft ist seine Musik nur der Ausfluß von philosophischen und ästhetischen Betrachtungen, seine besten Leistungen liegen im Lied und im Singspiel und sind fast immer unter äußerem Einfluß entstanden. Aber Neefes gesunder, auf das Volkstümliche gerichteter Sinn zeigte ihm die Bahn, auf dem die Musik zu ihren höchsten Höhen gelangen sollte. So sehr er einerseits Kind seiner Zeit war, so vertrat er dennoch den Fortschritt in ihr, indem er in Wirken und Schriften die Verinnerlichung der Empfindung als das erste Ziel der Musik bezeichnete. Er ist eins jener Talente, die gerade in Norddeutschland dem Verständnis für die größten Schöpfungen eines Mozart und Beethoven Bahn gebrochen haben. Das dürfen wir nicht vergessen, wenn wir seinem Schaffen gerecht werden wollen.